

Cuadernos Hispanoamericanos

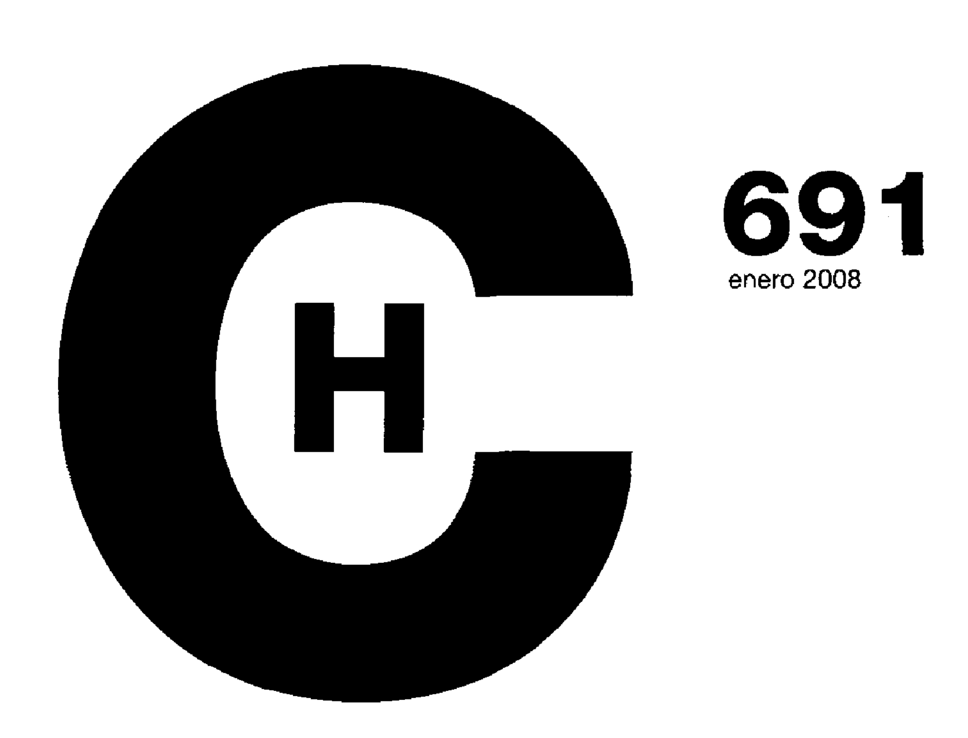
Artículos
Mario Benedetti
Escribe sobre el veneno de la televisión

Creación
Poemas de Juan Gelman, Premio Cervantes 2007

Entrevista con
Javier Marías

Índices del año 2007

Agencia Española de Cooperación Internacional



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Leire Pajín

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Juan Pablo De Laiglesia

Director General de Relaciones Culturales y Científicas
Alfons Martinell

Subdirectora General de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 583 83 96
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **Maximiliano Jurado**
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-07-006-X
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en internet: www.aeci.es

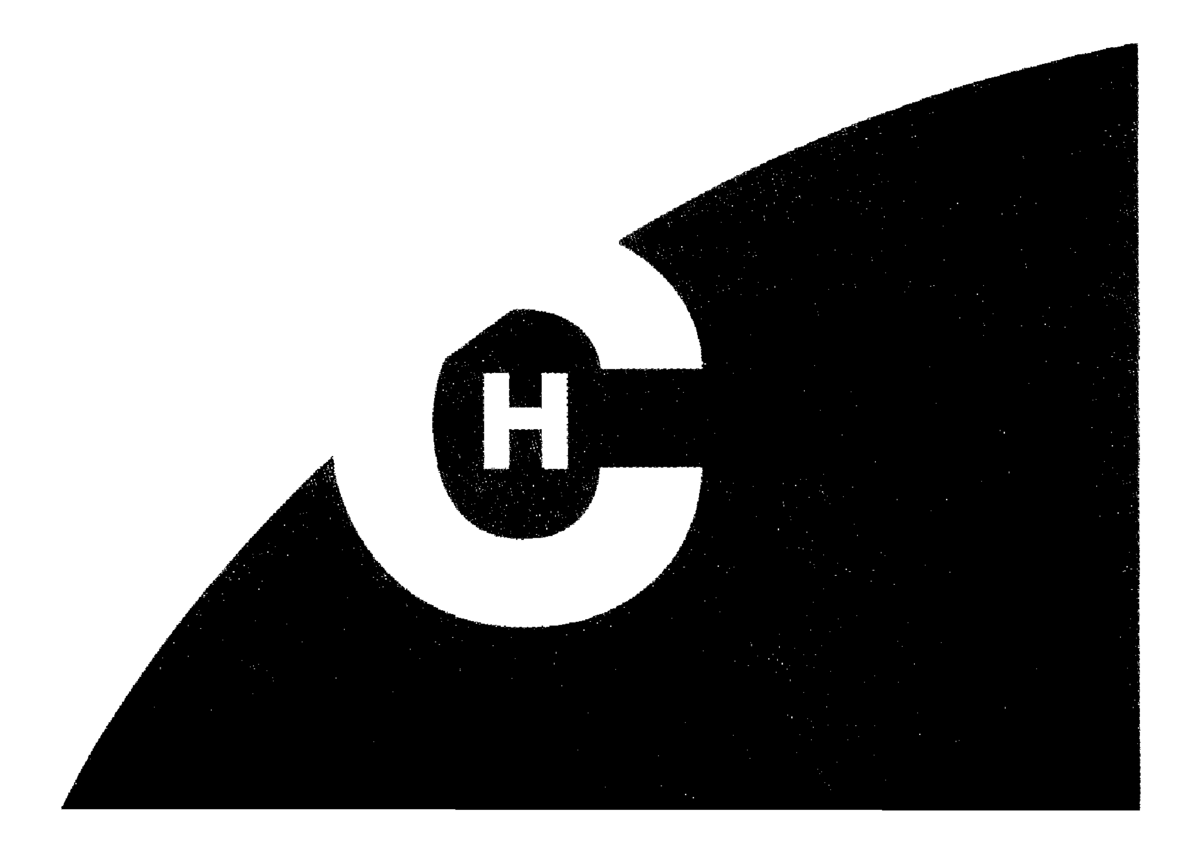
691 Índice

Editorial

Benjamín Prado

Vida nueva es tal vez una expresión utópica, pero también una esperanza legítima o, como mínimo, un hermoso sueño que todas las personas queremos tener de vez en cuando, y en especial en ocasiones como ésta, cuando las agendas y los calendarios cambian de número y, por lo general, el comienzo de un año diferente nos empuja al optimismo y nos llena las manos de proyectos. ¿Es imposible tener más de una vida a lo largo de nuestra existencia y resulta más realista creer a ciegas en el destino, ese sendero en el que las huellas van antes de los pasos y en el cual el futuro no es algo que pueda construirse sino algo de lo que no se puede escapar? Sin duda, esa opinión es posible, pero sólo para los agoreros. Los demás, cada uno a su manera, preferimos afrontar el ritual del uno de enero con la vista puesta en un horizonte mejor, tanto en lo personal como en lo colectivo.

Una revista literaria, y más si soporta en sus páginas un peso como el de *Cuadernos Hispanoamericanos*, que ya se acerca a los setecientos números, también puede mezclar en sus hojas esos dos conceptos paradójicos, vida y novedad, porque conviene que su



ojo de papel mire alternativamente en ambas direcciones, hacia lo que sigue a flote y hacia lo que emerge. Desde que empezamos esta nueva etapa, hemos intentado seguir esos dos caminos, el de la reivindicación y el del descubrimiento, éste último con la voluntad de encontrar voces renovadas y con una sección antigua que quiere reinventarse en cada número, la Carta con que nuestros corresponsales en toda Iberoamérica dan noticia de las innovaciones y sucesos culturales en cada país, en cada ciudad de nuestros dos idiomas, que no son ya dos, pues al español y el portugués se unen el catalán, el euskera, el gallego o incluso, y esto cada vez con más fuerza, la lengua mestiza que se habla y se escribe en Estados Unidos y que ya cuenta con sus propias editoriales, cadenas de televisión y radio, sus propios periódicos y, por encima de todo, sus propios lectores. Ya han aparecido aquí una carta de Bilbao y ahora otra de Galicia, y en el futuro lo harán, si es posible, de todas y cada una de las ciudades de nuestros tres continentes, se hable en ellas la lengua que se hable, además de haber publicado textos sucesivos sobre literatura chicana, sobre autores que usan el *«spanglish»* o sobre el llamado fenómeno *«brown»* y de haber traído otra sección a *Cuadernos Hispanoamericanos,* la Cuarta Parte en la que el periodista Fernando Cordobés va revelando los rincones menos frecuentados de la geografía y la cultura latinoamericana.

Ojalá que en este nuevo año podamos seguir intentando mantener nuestras puertas abiertas de par en par a todo aquello que merezca la pena y que los colaboradores y cada vez más lectores de *Cuadernos Hispanoamericanos* sigan encontrando aquí un lugar de reunión y un kilómetro cero desde el que partir hacia nuevas vidas. Es fácil, sólo hace falta meter lo que realmente te importa en una maleta o un camión de mudanzas y atreverte a aprender; a renunciar a la paz mezquina del que no sabe o no quiere saber; a no ser uno mismo sino una suma de otros y a iniciar cada mañana la aventura de sorprenderse. Si el año es nuevo, por qué no lo iba a ser la vida. C


El oficio
de escribir

Vivir adrede

Mario Benedetti

1. Todo es adrede

De todos los tiempos, los viejos y los nuevos, quedan las virutas de la vida. A pesar de las tropas invasoras, de las religiones que bendicen las guerras, de los profesionales de la tortura, de los imperios del asco, de los amos del petróleo, del fanatismo con los misiles. A pesar de todo, van quedando las virutas de la vida. A ellas nos abrazamos y encomendamos, con ellas nutrimos nuestra endeble conciencia y alimentamos sueños y ensoñaciones.

Todo es adrede, bien lo sabemos. Desde el maleficio de las drogas hasta el desmantelamiento de la juventud. Todo está destinado a que no creamos en nosotros mismos y menos aún en el prójimo indefenso.

Nos obligan a vender por peniques el patrimonio virgen, y en el mercado de cambio compran sentimientos con promesas. Todo es adrede: los celos y el recelo, sospechas y codicias, odios en desmesura, el rencor y la pugna. La consigna es someternos, mentirnos el futuro, reconocernos nada.

Todo es adrede y por eso construyen ideologías/basura donde intentan moler las virutas de vida. De la vida. La nuestra. Ah, pero no podrán. También nosotros creamos nuestro adrede. Aposta lo gastamos. Y adrede ya sabemos como sobrevivir.

2. Zapping

Bueno bueno, llegó la hora de despedirnos hasta el próximo sábado, a la misma hora. ** ¿Quiere adelgazar ocho kilos en 29

semanas? ** La actriz JH fue fotografiada bailando con el actor PQ ** El conocido cantante gauchesco Wilhelm Geschäftsführer ofrecerá un único recital de vidalitas y chacareras en el renovado Teatro Solís ** ¿Quiere adelgazar ocho ki ** En predios deportivos se comenta que el jugador Viñales miró tiernamente a la esposa del jugador Fresnedo ** Cuando distinguen la famosa estatua de la Libertad, los soldados norteamericanos que regresan de Irak prorrumpen en sonoras carcajadas ** ¿Quiere adelgazar ocho k ** En el aeropuerto de Miami las autoridades de inmigración desnudan a las turistas mujeres y les estampan un sello violeta en la nalga izquierda ** En España, como medida contra el terrorismo, la pes-ETA se transformó en pes-EURO ** ¿Quiere adelgazar och ** El Sindicato de Gramáticos Insobornables expulsó a tres de sus miembros porque no tenían noticias del pretérito pluscuamperfecto ** Varias diputadas, de distintos partidos proponen crear el Ministerio de la Menopausia ** Las faltas de ortografía serán pasibles de Impuesto al Patrimonio ** ¿Quiere adelga ** A pedido del público, el cantante gauchesco Wilhelm Geschäftsführer ofrecerá un segundo recital de chacareras, pero traducidas al alemán ** El presidente Bush nunca viaja a Los Ángeles porque es un demonio ** El Congreso Afroasiático de Oftalmólogos llegó a la conclusión de que en Occidente los tuertos tienen prohibido mirar de reojo ** ¿Quiere adel ** El teólogo Moisés Abrahmovich considera que se habla mucho del futuro de las profecías, pero nadie osa mencionar la extensa nómina de las que sucumbieron en el pasado ** El mismo teólogo cree que el mejor profeta fue Nostradamus ** En el Río de la Plata, las profecías más seguras figuran en los tangos de Gardel, por ejemplo en *Que siga el corso* ** ¿Quiere ad ** En Gran Bretaña la Casa Real decidió fabricar un divorciómetro ** Y ahora, para terminar, el anuncio del tiempo. Mañana lloverá a cántaros, así que probablemente va a estar húmedo. ©


H
Mesa
revuelta

El décimo aniversario del Guggenheim Bilbao a través de los libros

Jon Kortazar

En octubre de este año acaba de celebrarse con una importante presencia en los medios de comunicación, el décimo aniversario del Museo Guggenheim Bilbao. La celebración del aniversario ha dado pié a la presencia del Museo en diversas publicaciones especiales de los diarios bilbaínos, especialmente destacable en el suplemento de Cultura, Territorios, de *El Correo*. Menos incidencia ha tenido en los medios de comunicación de ámbito nacional.

Pero el aniversario ha servido también para la publicación de un par de libros que reflexionan sobre el fenómeno del Museo Guggenheim Bilbao, y destacan su apuesta como motor de regeneración y cambio de una trama urbana, que meditan sobre su importante valor simbólico y que transcienden el fenómeno cultural, para embarcarse en una disección de los aspectos que desbordan lo cultural y lo artístico y se asientan en aspectos políticos, urbanísticos, arquitectónicos y sociológicos.

Quizás el diagnóstico más preciso se deba a la pluma de Iñaki Esteban, periodista el *El Correo*, pero licenciado en Filosofía (en ningún caso, arquitecto, como se publicó en un importante suplemento cultural de un periódico nacional), lo que le permite una doble virtud: la profundidad en la mirada y una agilidad en la escritura, que hacen del libro una aventura grata en la lectura. *El*

efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento, volumen publicado por Anagrama refiere una historia que se basa en el análisis de un solo concepto: el de ornamento.

El concepto está tomada del arquitecto vienés Adolf Loos, que lo utiliza para criticar el estilo recargado del art nouveau y del crítico cultural Siegfred Kracauer que lo utiliza para describir grandes fenómenos urbanos y culturales de masas quien observó, sin embargo, que «las manifestaciones superficiales abrían la puerta a la sustancia fundamental de su presente, al modo de vivir y producir de su época». Se trata, pues, de realizar una semiótica de la vida cotidiana para encarar la búsqueda de un sentido, a través de la lectura de los acontecimientos cotidianos. A partir de este concepto Iñaki Esteban propone que ornamento se convierte en un instrumento que es «un fenómeno social que instrumentaliza el ámbito de la cultura, en nuestro caso la institución del museo».

El ornamento así considerado sería un fenómeno cultural, la creación de un museo, pero desbordaría el aspecto cultural para asentarse sobre cuatro pilares fundamentales: la función urbanística, con el objetivo de regenerar la ciudad y el impulso de estetizar el espacio sobre el que se asienta; la función de mercadoctenia y su inclusión en el mundo de la información y comunciación, de manera que se convierte en un referente para atraer turistas; la función política y simbólica que atañe a los habitantes de la ciudad en la que se asiente el ornamento, de forma que éste produce en ellos un plus de identidad y de orgullo ciudadano; y la función política que pronto se convierte en económica a través de la creación de una red de intereses y de relaciones públicas.

También sustenta una función cultural, pero ella no es exclusiva de las vanguardias. El Museo Guggenheim Bilbao pronto mostró una filosofía versátil sobre los contenidos que debían exhibirse en sus salas: desde las importantes colecciones de China, Rusia y la cultura azteca, a las permanentes de Serra, a la exposición sobre motocicletas (una de las más visitadas), o la de los vestidos de Armani.

Tras la introducción aclaratoria, Iñaki Esteban dedica un capítulo a cada uno de los aspectos aquí comentados. En el apartado de la función urbanística se destaca el hecho de la regeneración del espacio basura, ese decorado creado en Bilbao tras la crisis eco-

nómica y de las grandes industrias de construcción naviera y fundición. Pero desde luego, es un fenómeno que debes ser puesto en contacto con la creación de una imagen de la ciudad que puede ser vendida a los turistas culturales. El autor vuelve en el tercer capítulo a reflexionar sobre el hecho de que el Museo, por supuesto, es una institución cultural, pero que es además algo más, que a través de su programación trata de mostrar una aspecto económico. La dirección del Museo publica año tras año la cifra de evolución económica que se ha generado en la ciudad gracias al Museo. De manera, que el aspecto cultural se apoya en el simbólico (Bilbao como nueva ciudad), en el económico y en el político. En el cuarto se estudia el aspecto político: la aparición de un nacionalismo globalizador (internacional, lo llama), una de las paradojas del efecto del Museo: la apuesta de una clase política que era nacionalista pero se mostró con perspectiva global, ya porque pudiera llevar a cabo el proyecto sin el Ministerio de Cultura del Gobierno español, ya porque quería mostrar una capacidad de negociación con instituciones internacionales, es decir porque se mostraba su capacidad de gestión.

No se le escapan a Iñaki Esteban cuestiones importantes como el hecho de que Guggenheim Bilbao se creó como una institución que servía para rotar las obras de su madre neoyorquina, ni que la institución funciona, una vez interiorizado el mensaje de que «es bueno para el país», como elemento simbólico de cohesión social y política. Un tema importante, como es la dicotomía entre arte impuesto por la marca y arte de los artistas locales es un tema que también tiene cabida en el libro.

El libro posee dos aspectos que me gustaría subrayar. En primer lugar, el concepto «ornamento» y sus características que estructuran el libro lo han hecho, en función de síntesis creadora, quizás demasiado esquemático. En segundo lugar, la mirada de Iñaki Esteban prefiere las referencias filosóficas, estimables y estimulantes, a consideraciones de tipo sociológico, es posible que algunas referencias a Pierre Bourdieu (con la concepción de «capital simbólico» que tan bien cuadra al Museo) o Huyssman hubieran enriquecido la lectura de este motor de cambio social. No sé si la capacidad de síntesis no ha llevado al libro a una propuesta lineal de los elementos plurales que se utilizan con tino. Desde

luego, la complejidad del fenómeno social, simbólico, económico y político que ha supuesto el Museo Guggenheim Bilbao tiene un reflejo atinado en el libro de Iñaki Esteban.

Un segundo volumen viene a mostrar la importancia del Museo Guggenheim Bilbao en la ciudad. Se trata de *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* de Ana María Guasch y Joseba Zulaika, editores de las ponencias presentadas en un congreso organizado en el Nevada Museum of Art de Reno, Nevada en abril de 2004. La versión inglesa apareció en 2005 y ahora se publica traducido al español.

Evidentemente, el libro posee una mayor dispersión en los materiales, al publicar autores desde muy diversas perspectivas, aunque queda claro el diseño que los organizadores y compiladores imprimieron a la reunión: el elemento simbólico en la concepción turística del mundo global, la renovación urbanística del Bilbao, la vertiente económica del tema, los dilemas global / local y la dinámica realizada por el plan Krens de repartir el Museo de Nueva York en otras sedes satélites, la consideración del Museo en su faceta cultural y en la creación del movimiento «arquitectura escultural» y el estudio de la figura del arquitecto Gehry centran los puntos de debate.

Como sucede en obras de este carácter la calidad de los trabajos es dispar. Hay quien muestra errores de bulto en los datos (se habla de Hegoalde como una Autonomía, de «yacimientos de acero», y el lector no sabe si Armani pagó a no pagó (depende de la página) por la exposición de los vestidos y diseños y en esta edición se publican erratas importantes), pero la consideración de la obra es plural, con atención a múltiples perspectivas y a una red de interrelaciones importantes. La bibliografía es también abundante y la obra posee la capacidad de impulsar al lector a nuevas lecturas, a la vez que lo lleva por intuiciones sugerentes, como en el texto de Andrea Fraser, que ofrece una lectura del texto de las audioguías del Museo, que seduce en su planteamiento de lectura de una sociedad.

Parece que en el libro existe una fascinación por un libro anterior, y quizás antiguo, de Joseba Zulaika (puesto que el autor en este texto dice que fue un crítico del proyecto, pero no dice en qué se ratifica y en qué rectifica), un libro de 1997 que se titula: *Cró-*

nica de una seducción. El Museo Guggenheim Bilbao, citado como tótem en varios de los artículos.

En la obra de Joseba Zulaika existe una constante que consiste en definir el planteamiento económico del Museo que considera desequilibrado: El Gobierno Vasco se compromete a una serie de pagos (alquiler de obras, compras) y la casa matriz decide tanto los contenidos como las obras que deben comprarse. Desde ese desequilibrio se alienta la tesis de la colonización cultural. El Museo Guggenheim Bilbao como una muestra de colonización neoimperialista. Tesis que en el libro se menciona, pero que ya se discute en la consideración de nuevas y más enriquecedoras perspectivas. Aún si se acepta el éxito –debe ser el único éxito de Krens si se sigue este libro–, éste se ve ensombrecido por el post 11-S. La verdad, no lo sé, el libro se escribió en 2005, y lo leo en 2007, con el Guggenheim Bilbao recibiendo a su cliente/ turista/ lector / amante del arte 10 millones.

Desde este punto de vista resulta muy interesante la aportación de Jon Azúa: «El Guggenheim Bilbao: Estrategias «coopetitivas» para los nuevos espacios cultural-económicos» en el que se aborda la cuestión de la revitalización de Bilbao y se sitúa el Museo en un contexto social, económico y político, para intentar contestar a la pregunta de si sería posible lo mismo en otro lugar, y por qué la Fundación Salomon Guggenheim tuvo el impacto que logró en Bilbao, por qué funcionó como catalizador de un éxito, que por sí mismo no hubiera podido lograr. En definitiva, como se consiguió ese plus de efecto renovador y por qué en Bilbao y no en otra ciudad, puesto que, como se recuerda, otras iniciativas Guggenheim han terminado en fracaso. Un texto que ensombrece algunas de las tesis defendidas en el libro y que obliga a citarse en nota en un artículo clave.

En un momento se dice (p. 128): «La trayectoria del Museo Guggenheim está llena de ironías». Lo mismo puede decirse de este libro. También está lleno de ironías, de *partis pris*, de conceptos brillantes, de asociaciones clarificantes, de lecturas claras, de datos importantes (sobre todo aquellos que se refieren a la situación económica de la Fundación Guggenheim y de la necesidad de sinergias entre Bilbao y la Fundación (¿Bilbao?, o entre algunos políticos nacionalistas y de la autoestima social, del capital sim-

bólico). Algunas de las tesis expuestas en este libro, como la nueva configuración de un Museo, de reflexiones sobre la globalización en el mundo del Arte, de la lectura de un mundo nuevo que se abre, de la krensificación de los museos, de las tensiones entre los global y lo local, son realmente muy interesantes, y nada desdeñables. Pero ese tono que exuda quien sabe ser el que tiene la razón (a pesar de caer en errores comprobables) resulta poco acorde con los teóricos de la duda.

Textos seguros asegurando que debe dudarse. ¡Claro que hay que hacerlos caso! También hay que dudar de algunas de las hipótesis aquí expuestas. Y a uno le queda la duda si el fenómeno del desequilibrio entre una Institución norteamericana y el Gobierno vasco no sea el punto de partida de las subvenciones que recibe el Centro de Estudios Vascos de Reno, Nevada. El Gobierno Vasco subvenciona programas del Centro. Y El Centro decide. Nada que objetar, si no objetara...

No son desdeñables perspectivas sobe nuevas concepciones sobre lo global y lo local, nuevas concepciones sobre lo que significa un Museo en el mundo contemporáneo –sí que la taquilla importa-, sobre tensiones entre economía y cultura (que existen en otras parcelas), contradicciones en el trato a los muy creadores escultores vascos, consideraciones sobre lo internacional y la creación vasca en el momento, y datos esclarecedores del proceso de creación del Museo en Bilbao, que ya eran conocidos, pero que no está mal recordar.

Rodear un símbolo es complicado y aquí se intenta desde una perspectiva global que es de agradecer. ©

Iñaki Esteban: *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Anagrama. Barcelona. 2007.
Anna Maria Guasch y Joseba Zulaika: *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Akal. Madrid. 2007.

Rafael Azcona entre todos nosotros

Juan Cruz

Siempre se ha dicho de él que es un anacoreta; no es verdad.

Lo que no es Rafael Azcona, entre otras muchas cosas que no es este riojano fabuloso que vino a Madrid a calentarse un poco, es un exhibicionista.

No se exhibe, no está en los saraos, vive de día, abandonó la noche; está lleno de vitalidad literaria, y de conocimiento, pero tampoco los exhibe; prefiere refugiarse en las anécdotas propias que fabricar memoria con lo que alguna vez dijeron los otros famosos; se ocupa de la compra y de la casa, pero parecería que es un ángel que jamás ocupa sus manos en lo que a otros agobiaría tanto; no habla de su vida privada, o no hablaba, hasta que surgieron los nietos y entonces no tuvo más remedio que comportarse como un abuelo; no deja caer nombres en la conversación, y ha conocido un sinnúmero de los grandes nombres que lo han sido todo en el cine mundial; ha hecho algunas de las mejores películas del cine europeo, pero prefiere hablar de la calidad de las sardinas; escribe como los dioses, con una envidiable velocidad de ritmo, pero no te dice, al caer el mediodía, cuánto ha hecho de lo que tenía que hacer por la mañana; responde al teléfono con entusiasmo y con jovialidad aunque sobre su mesa de trabajo estén cayendo chuzos de punta; no te habla de lo que pasa en sus viajes, prefiere preguntarte por los sitios donde tú has estado.

No es un exhibicionista, pero tampoco es un vanidoso, ni un petimetre; no te da lecciones, sino que te las pide; comparte sus experiencias sólo cuando éstas le disminuyen. Cuando habla de

los otros lo hace con un respeto que parece anglosajón; se distancia, como quería Rudyard Kipiling, de la victoria y del fracaso, y a los dos impostores les presenta cara. Un día le pregunté: «Rafael, ¿y no te vas de vacaciones?» «¿Yo? Si yo ya me fui de Logroño». Convirtió Logroño en un sitio mítico, a sus padres en personajes que han circulado entre nosotros como parte de una leyenda de carne y hueso, preocupados en medio del páramo de la posguerra y escuchando las radios extranjeras debajo de una mesa camilla; lo vimos llegar a Madrid, equipado con un lápiz, le vimos dibujar o escribir en *La Codorniz,* le hemos visto tomar gin tonics en la barra de un bar de Ibiza, y le hemos espiado, como hizo Ignacio Aldecoa, cuando recibía los giros postales con los pagos por los artículos que hacía en esa revista de humor. Le hemos visto en todas esas situaciones porque lo han contado otros, pero a él le hemos escuchado muy poco decir de sí mismo, vanagloriarse de sus glorias, envanecerse de sus improbables vanidades.

Porque no es un exhibicionista.

No es un anacoreta como lo fue su amigo Fernando Fernán-Gómez; por otra parte, como durante muchos años nadie ha visto su cara, nadie le hubiera venido con una alcachofa televisiva a preguntarle estupideces, y por tanto no se ha sentido casi nunca precipitado a esa vorágine actual de las declaraciones sobre nada; no, no tiene el carácter de Fernando, pero es un anacoreta como él, le gusta el recogimiento, el silencio del estudio matinal, y se ha sentido ahí tan feliz, tan colmado, que ha repudiado lo que sucede a partir de las ocho de la tarde; sale de casa sólo cuando es preciso, aunque es coautor, al menos difusor, de una frase gloria del actor Antonio Gamero: «En ningún sitio como fuera de casa».

Sobre él han caído todo tipo de leyendas; tan alejado estuvo de todo, y de las fotos, que un día le suplantó su amigo José Luis García Sánchez en la recepción de un Goya que le correspondía, y su propia hermana, que vio la televisión en Logroño, creyó que aquel tipo con gafas era su hermano Rafael. No lo era, claro, era José Luis, pero a Rafael le dio pereza desmentírselo. Un día le pregunté: «Rafael, ¿cuál es la pregunta que más te ha incomodado en la vida?» Y él dijo, con la rapidez del rayo, porque siempre responde con la rapidez del rayo: «¿Qué coño hacemos aquí? Preguntarme qué sentido tiene la vida me produce un desasosiego

tremendo, porque no sé qué responder, y para escapar de ese desasosiego recurro a soluciones muy poco airosas, incluso vergonzosas, pues me conformo con decirme que el único sentido que tiene la vida, al menos la mía, es descubrir por la mañana, cuando me despierto, que sigo vivo».

Durante años se ocultó de todos porque estaba trabajando; trabaja desde muy temprano; cuando aún están las aceras vacías y le ponen el periódico en el felpudo de su casa del Paseo de La Habana, Azcona ya está trabajando. Escribiendo guiones, respondiendo cartas, haciendo el bien. ¿Haciendo el bien? Haciendo el bien. No conozco a nadie tan dedicado a los otros, y tan delicado. Lo hace con la otra mano, y jamás lo reclama. Felicita las pascuas, se acuerda de los cumpleaños, te envía películas o libros si has mostrado algún interés por ellos. Escribe en silencio; le he visto en muchas de las etapas de su vida en estos diez u once años que he tenido la suerte de tratarle. Jamás le he escuchado, en las tertulias que habitualmente hacemos, hablar de su propio trabajo; se interesa por el de los demás, y habla del suyo sólo si le preguntas, y cuando responde lo hace como si estuviera hablando del trabajo de otro.

¿De dónde le viene esa capacidad para abstraerse de su propio ego? Que lo tiene satisfecho, y que a lo largo de la vida se ha encontrado ante el estanque con tanto Narciso egocéntrico que él se ha retirado de la luminaria y cuando se ve en el espejo se mira opaco. Son libros son veloces, como si se los escribiera una maquinita de su invención, llena de sustancias melancólicas, irónicas, risueñas; al fondo siempre hay un regusto de melancolía, la expresión sabia de que él hubiera estado más cómodo sentado en la azotea de un hotel de Roma haciendo aviones de papel y lanzándolos al cielo en un día de sol. Luego bajaría a un café a tomarse un gin tonic, esperando que la felicidad le devolviera la generosidad con la que él mismo trata a la vida y a los otros.

A lo mejor, en medio de ese estado, escribe una o dos palabras, para qué más. Pero como ese sueño nunca se ha podido cumplir, ahí lo tenemos, trabajando, con los folios delante, escribiendo como un sabio a quien la melancolía lo convirtió en un anacoreta. ©

La limeña librería El Virrey

Chachi Sansieviero

Cuadernos Hispanoamericanos me ha solicitado compartir con sus lectores algunas anécdotas de esta vieja librera impertinente. Halagada por tan desmerecido encargo, me pregunto qué vale la pena contar de las tantas aventuras inenarrables que transcurren en el pequeño mundo de una librería.

Recién llegados a Lima, 1973, instalamos una modesta librería acorde con los ahorros guardados para un prolongado exilio uruguayo. Treinta y cinco años después, el páramo que nos rodea por el cierre de tantas librerías nos ha convertido en la librería más importante de Lima, triste deferencia.

Librería El Virrey fue el nombre más apropiado que escogimos al llegar a este mágico país, porque rememora la Conquista como un reconocimiento a la escritura que traen los españoles a estas tierras de cinco mil años de historia. El Perú, uno de los siete grandes imperios que existieron en la historia de la humanidad, curiosamente carecía de escritura aunque contaba con sistemas simbólicos como la fórmula rudimentaria llamada quipu y una cierta marginalia ornamental en ceramios y textiles pre-incas. A pesar de ello, desarrolló en esos tiempos conocimientos que hasta hoy son objeto de investigación en campos como la medicina, la cosmología, la agricultura, la arquitectura y el arte.

El grabado que nos caracteriza (escogido de los dibujos de Huamán Poma de Ayala), muestra la figura del Inca Atahualpa portando en una mano un libro y en la otra un quipu, como señal de la sabiduría de un pueblo abierto a conocer otras culturas. Los

cronistas cuentan que cuando el Inca supo que ese libro contenía la palabra de un dios que se contraponía a los mandatos de su padre, el dios Sol, segundos después de esa instantánea gráfica, tira al suelo el objeto blasfemo, reivindicando el legado divino de su pueblo.

Desde su fundación, la librería El Virrey asumió el compromiso de difundir los valores ancestrales de esta cultura, especializándose en el libro peruano. Bajo esta consigna, al principio competimos en un espacio preñado de ilustres libreros locales que, lamentablemente, ya han desaparecido.

Treinta y cinco años después, hoy podemos decir que somos consecuentes con su ejemplo y que cultivamos y enseñamos este viejo y apasionante oficio que guarda algunos secretos inconfesables.

Más allá de ser un archivo memorioso de lo que otros escriben, el librero es un eterno candidato a letrado, multidisciplinario. Candidato digo porque, salvo particulares excepciones, nunca termina de leer un libro. Por curiosidad o interés sincero y hasta por un simple gesto mecánico, es difícil no encontrarlo hojeando un libro. Ideas, pasiones o testimonios de seres admirables, pero también odiosos alegatos que contienen sus páginas, nos obligan a retener un libro en nuestras manos. Si el texto es interesante quizá se logre avanzar unos capítulos, pero si nos captura, no hay duda que ese libro irá a sumarse a la ruma de aquellos de «lectura obligatoria» que tal vez tampoco serán leídos en su ambiciosa extensión, pero que estarán más cerca, en el escritorio o en la mesa de noche.

El trajín cotidiano de la rutina librera o las espontáneas tertulias que se arman con lectores y escritores –amigos o extraños–, ocupan gran parte de una jornada de más de diez horas. Desde discusiones apasionadas hasta novedades vinculadas al ambiente político o cultural, han hecho que el librero tenga fama de estar bien informado y no son pocos los que nos señalan como unos chismosos implacables.

Para ser justos, el librero es un ser con mucha paciencia, que conoce a todo el mundo y atiende (o intenta hacerlo), a todos por igual. No quiero decir con esto que no tenga deferencias o particular afecto a ciertos visitantes. Pero si de valorar su tiempo se

trata, es más el tiempo que dedica a esos anónimos o singulares personajes que vienen a pasar sus ratos libres abusando de un librero amable y condescendiente.

Amable no es precisamente el calificativo del librero vivo que más admiro. Ceñudo y de apariencia tímida, el entrañable Chus-Visor (como se lo conoce en el ambiente), es el paradigma de quienes pretendemos enaltecer al libro como un objeto estético. Antes que librero, Chus fue el joven lector apasionado en los tiempos del franquismo y el osado editor que alimentó con sus libros clandestinos los ideales revolucionarios hechos poesía en una España decadente.

Mi maestro fue Eduardo Sanseviero, gran librero y discípulo de Don Domingo Maestro, notable librero uruguayo. La debilidad de Eduardo fue el ajedrez, la historia y los libros antiguos. Pero también amaba la poesía y tenía el extraño don de traerlas a la tertulia en forma de chascarrillos. Comunista impenitente, en tiempos de despotismo disfrutaba organizando en su pequeño entorno, conciliábulos conspirativos. Pero al final del día, volvía a su plumero y al orden de sus libros.

A doce años de su ausencia, sus hijos y yo mantenemos firme la vieja escuela del librero. La ubicación de los libros, su clasificación alfabética por autores dentro de sus respectivos temas y la exhibición discreta y selectiva –detalles que hoy van camino a ser una entelequia–, son el catecismo de todo buen librero que se respete. Me refiero a aquellos que se identifican con el mote de «independiente» en contraposición con lo que hoy se conoce como librerías de «gran superficie», verbigracia, los supermercados del libro.

Hoy los libros vienen sellados con preservativos de plástico que impiden consultar los índices o verificar que la trama del escritor sea digna de llevarla a casa. Los grandes lanzamientos editoriales invaden los espacios visuales y emotivos del lector curioso, buscando lo que ahora se llama la «compra por impulso». Cómo no denunciar entonces, las múltiples reediciones que pretenden pasar como obras primas y que, con responsabilidad de autores y editores, van a las máquinas picadoras para volver a ser reeditadas y en esa noria, cumplir las metas de tiradas y ventas anuales de las transnacionales del libro que hoy nos gobiernan.

El discurso anticolonial de Aimé Césaire

Fernando Cordobés

ESTA SEGUNDA ENTREGA DE *LA CUARTA PARTE* SE DETIENE EN LA MARTINICA Y EN EL POETA AIMÉ CÉSAIRE, UNO DE LOS TEÓRICOS DE LA NEGRITUD

El gran compositor y cantante malinés Ali Farka Touré aprovechaba cualquier ocasión para afirmar rotundamente que no había europeos negros ni americanos, sino negros en Europa y negros en América. Una diferencia sutil. Aseguraba que tan sólo se trataba de africanos que habían perdido su lengua, su cultura, su leyenda, pero aún así seguían perteneciendo a lo que para él era la raíz y el tronco de la humanidad misma: África. Lo decía con tal convicción que uno sólo podía permanecer fascinado y en silencio ante su discurso. Además a una persona como él había que dejarla hablar, no sólo para escuchar, sino por respeto a una verdadera institución en el país, con más influencia que muchos de sus gobernantes. Al insistir en esta idea lo que hacía era retomar el concepto de la negritud, lo bello negro, y eliminar con una actitud orgullosa y un punto desafiante, los supuestos prejuicios de inferioridad del hombre negro frente al blanco. Honestamente, viéndole a él hablar, su presencia, su porte de príncipe, en una ciudad como Bamako, mientras los blancos sufríamos indignamente el calor abrasador y las incomodidades, al menos obligaba a pensar que las cosas vistas en aquella parte del mundo son bien distintas de como nosotros las hemos prefigurado en tantas ocasiones.

En realidad en su discurso rondaban ideas que fueron lanzadas a principios de los años 30 del pasado siglo principalmente por

tres personalidades excepcionales: el martiniqués Aimé Césaire, el senegalés Leopold Sedar Senghor y el guyanés Léon Damas. La negritud pretendía reivindicar la identidad negra y su cultura frente a la cultura francesa dominante y opresora. Una bella idea que con el tiempo fue abandonada por inoperante, incluso por derivar hacia un tipo de racismo, como reconoció más tarde el propio Césaire. En realidad fue más el ideal y la reacción a una situación de opresión de un grupo de estudiantes e intelectuales reunidos por las circunstancias en París, que una verdadera filosofía con base sólida y real en los países de origen. Como ejemplo, valga la crítica que lanzaba el premio Nobel de Literatura Wole Soyinka a esta teoría a la que consideraba demasiado simplificadora: *El tigre no declara su tigritud. Salta sobre su presa y lo devora.* Pero la negritud sirvió y mucho en su momento y sirve ahora para recuperar a uno de los autores más influyentes de la lengua francesa del pasado siglo, Aimé Césaire, del que Jean Paul Sartre llegó a decir que era el mejor poeta en lengua francesa del momento.

Para explicar años después lo que significó la negritud Aimé Césaire decía en 1987 en su exposición de la negritud que: *«Se puede decir, en general, que la negritud ha sido históricamente una forma de rebelión, en primer lugar contra el sistema mundial de la cultura como tal como se había constituido durante los últimos siglos y que se caracteriza por cierto número de prejuicios, de presuposiciones que conducen a una jerarquía muy estricta. Dicho de otra forma, la negritud ha sido una rebelión contra lo que yo llamaría reduccionismo europeo.»*

Por su parte en su famoso *«Discurso contra el colonialismo»*, publicado en 1950 Césaire aseguraba: *«Una civilización que se muestra incapaz de resolver los problemas que suscita su funcionamiento es una civilización decadente. Una civilización que escoge cerrar los ojos ante sus problemas más cruciales es una civilización herida. Una civilización que le hace trampas a sus principios es una civilización moribunda.»*

La referencia eran las sociedades coloniales de la época, pero se puede asegurar sin temor a exagerar, que las fuerzas colonizadoras están todavía ahí y están decididas a continuar su trabajo. Siguen descivilizándose, cada vez más, y más peligrosamente. Por

tanto la obra y el discurso de Césaire no son algo del pasado, sin conexión con el presente. Más bien al contrario. Aunque quizá haya que reinterpretar y adaptar algunos detalles. Los textos polémicos, aquellos que suscitan el debate de una época están muy expuestos a la crítica, y el paso de los años determina su validez o no, y en este sentido muchos de los desafíos lanzados por Césaire siguen plenamente vigentes.

Por cuestión de lengua, de historia y de costumbre, tendemos a pensar en América en términos de hispano parlante o anglo parlante, con la honrosa excepción, claro está, de Brasil. Aunque reducidas geográficamente, muchas veces al espacio de pequeñas islas dispersas por el Caribe, existen culturas y tradiciones que conectan directamente este espacio físico y mental con África. Los antiguos esclavos tenían que alzar la voz en algún momento y lo hicieron. Haití, Jamaica y, por supuesto la Martinica de la mano de Aimé Césaire, gritaron al mundo lo que para ellos significaba su origen, ser negros descendientes de esclavos. Quizás por eso el poeta cubano José Martí afirmó en *Nuestra América* en 1891: *No hay odio de razas porque no hay razas.*

Aimé Césaire nació en Basse-Pointe, en la isa de la Martinica en 1913 y creció en un ambiente modesto en el que convivían la cultura francesa, a través de algunos de sus grandes autores como Hugo o Voltaire, con las tradiciones africanas vivas aún en la tradición oral de sus habitantes. Cuando nació Césaire, la Martinica era un territorio miserable y la población vivía en condiciones muy duras sin apenas acceso a la cultura o la enseñanza. Césaire destacó en sus estudios y sus capacidades le dieron la posibilidad de beneficiarse de una beca para estudiar en Francia. En la década de los 30, con tan sólo 18 años se embarcó rumbo a un París. La ciudad vivía en plena ebullición cultural. Comenzó sus estudios en la Escuela Normal Superior. Allí coincidió con Leopold Sedar Senghor e inició su formación intelectual. París era una ciudad esplendorosa, cosmopolita, llena de pulso creativo y allí vivían muchos de los grandes artistas del siglo XX que, por su parte, ya habían iniciado un acercamiento a otras culturas de las que se servían para sus propias creaciones. Quizás uno de los casos más significativo fue el de Picasso.

Los movimientos de vanguardia de principio del siglo XX tenían en común la especial atención que prestaban a las manifes-

taciones artísticas no europeas, en especial al arte negro. Desde el punto de vista de los principios de la estética cubista, por ejemplo, donde una actitud antiintelectual y antiracional eran su definición, el arte negro africano representaba ese primitivismo al cual se rendía culto. Era el encanto de lo espontáneo, de la sensibilidad desbordada, de lo visual y lo rítmico, de imágenes libres, de materias puras en el diseño de la obra. Algo que en la música ya había aportado el jazz y que también tendría su reflejo en los textos. A principios de siglo muchos artistas y escritores hispanoamericanos, caribeños, o africanos, se encontraban en Europa y presenciaron el surgimiento de ese «negrismo», que los europeos entendieron como una forma de liberarse de sus propios modelos, desgastados o decadentes, después de haber sufrido las desastrosas consecuencias de la Primera Guerra Mundial.

El poeta chileno Vicente Huidobro, aseguraba en su libro *Vientos contrarios*: *«Amo el arte negro porque no es un arte de esclavos»*. Picasso pareció contagiarse también. Uno de sus grandes ingredientes experimentales fue el arte de otras culturas. Apropiándose de las formas y de los temas del arte africano, Picasso y luego Bracque llevaron a su punto culminante el prolongado interés que Francia había mostrado a lo largo de todo el siglo XIX por lo exótico, lo lejano, lo primitivo. El imperio colonial francés en Marruecos y Argelia ya había suministrado a la imaginería del romanticismo las exóticas imágenes del orientalismo: bereberes, zocos, camellos de guerra, cazadores de leones... No hay más que mirar los cuadros de Delacroix y de alguno de sus compañeros románticos.

Cuando Francia logró expandir su imperio hasta el África Ecuatorial, se descubrieron tallas rituales que para los franceses no tenían ninguna importancia, pues no eran sino curiosidades y, como tales, una parte insignificante del torrente de materias primas que la metrópoli extraía de África. Picasso, por su parte, pensó que esas tallas sí tenían importancia, pero como materia prima. Él y Bracque, poseían tallas africanas pero no tenían ningún interés antropológico por ellas. No les preocupaban sus usos rituales, tampoco sabían nada sobre sus originales significados tribales (los cuales asignaban al arte una función muy diferente a cualquiera de los que podía tener en París), ni sobre las socieda-

des de las cuales procedían aquellas máscaras. Probablemente su idea de las sociedades tribales africanas no distaba mucho de la que tenía el resto de los franceses: jungla, tambores, huesos atravesados en la nariz, blancos cocidos a fuego lento.

Todo ello pone de manifiesto de alguna manera un hecho que el propio Césaire constataba en su *Discurso contra el colonialismo*, cuando admite el beneficio de poner en contacto distintas civilizaciones entre sí, para evitar, entre otras cosas, el repliegue sobre sí mismas, lo cual conduce a su encerramiento, al casticismo y a la decadencia. En este sentido asegura que *la gran suerte de Europa es haber sido un cruce de caminos, y que el haber sido el lugar geométrico de todas las ideas, el receptáculo de todas las filosofías, el lugar de acogida de todos los sentimientos, hizo de ella el mejor redistribuidor de energía. Pero entonces formulo la siguiente pregunta: ¿ha puesto en contacto verdaderamente la colonización europea?; o si se prefiere: de entre todas las formas para establecer contacto, ¿era esta la mejor?*

Yo respondo no.

Siguiendo esa línea argumental el cubismo aparece como una parodia elegante del modelo imperial. Las esculturas africanas eran una fuente explotable, igual que lo fueron el cobre o el aceite de palma, y el uso que Picasso hizo de ellas fue una especie de pillaje cultural. Lo que a Picasso le interesaba era la vitalidad formal del arte africano, que para él estaba unida a su aparente libertad de distorsión. Cuando empezó a parodiar el arte negro estaba planteando una cuestión fundamental para el arte: el agotamiento de los modelos clásicos, pero estaba lanzando una mirada «colonizadora» sobre realidades ajenas al ambiente parisino, que sólo se consideraban por entonces fuentes culturales sin explotar.

Sin duda es un ejemplo bastante inocuo de lo que representaba la dominación de unas culturas sobre otras, pero esta anécdota explica bien el contexto en el que nació la cosmovisión de Césaire. Las distintas expediciones a África y los textos fundadores de la etnología moderna ofrecieron al mundo occidental las herramientas necesarias para apreciar culturas hasta entonces desconocidas. La *Historia de la civilización africana* de Frobenius fue traducida en 1936 y produjo un efecto decisivo tanto en el propio Césaire, como en Senghor y Léon Damas, que tomaron concien-

cia de su patrimonio común y se propusieron dar forma a una revuelta para cambiar el estado de cosas. No se trataba tanto de elaborar una doctrina o un manifiesto, como de abarcar lo que significaba para ellos ser del Caribe, de África del Sur o incluso de Estados Unidos, es decir: de cualquier parte donde un hombre sufre. A raíz de esta toma de conciencia Césaire escribió su *Cuaderno de un regreso al país natal*, en el que denunciaba la escandalosa situación de las poblaciones sometidas al sistema colonialista y ensalzaba la dignidad de un mundo africano oculto en la memoria colectiva. Pero también se rebelaba contra la que para él era la peor de las causas: la indiferencia.

Ustedes
Oh ustedes que se tapan los oídos
Les hablo a ustedes, hablo para Ustedes, para Ustedes
quienes descuartizarán mañana, hasta las lágrimas, la paz
apacentada de sus sonrisas

Para Ustedes quienes una mañana amontonarán mis
palabras en su bolsa y tomarán a la hora en la que los
hijos del miedo sueñan,
el camino oblicuo de las huidas y de los monstruos

Negritud y vanguardia son constantes en la obra de Césaire. Negritud porque se percibe el reconocimiento de pertenecer al continente africano, con sus problemas de territorio colonizado, una situación muy parecida a la de los países antillanos. La diferencia estriba en lo que el haitiano René Depestre llama *cimarronaje intelectual*: un movimiento de resistencia cultural, que evoca por analogía las rebeliones de esclavos en las colonias, que en su lucha por la libertad llegaron a crear comunidades autónomas en lugares inaccesibles donde luchaban por conservar sus tradiciones y por reelaborar su propia cultura. Vanguardia, porque tras su contacto con André Breton se descubre a él mismo como miembro de esta corriente y, al tiempo, las posibilidades expresivas del surrealismo para dinamizar la lengua francesa.

En 1945 la obra de Aimé Césaire adquiere una nueva dimensión. Ingresa en política de la mano del partido comunista. Es ele-

gido alcalde de Fort de France y diputado por la Martinica. Su vida política se prolonga durante décadas hasta su renuncia voluntaria. Se puede asegurar que su relación con la política es la de un intelectual de su época: próxima al partido comunista, por el gran prestigio del que goza entre las élites intelectuales y por ser el único que se opone de forma clara al sistema colonial. Pero cuando descubre la deriva totalitaria de la URSS estalinista y la ausencia de crítica por parte de los comunistas franceses, se distancia y forma su propio partido, el Partido Progresista de la Martinica, en el que seguirá ejerciendo cargos de responsabilidad durante mucho tiempo, sin verse sometido a exigencia exteriores. Su *Carta a Maurice Thorez* formalizó su ruptura con el Partido Comunista y supuso una más de las sonadas deserciones. En este punto conviene señalar su coincidencia con la postura de Albert Camus, quiEn perteneció al partido en Argelia, pero del que se distanció progresivamente. Ambos compartían además una visión parecida de cómo debía llevarse a cabo la descolonización de sus respectivos territorios de origen. Camus siempre se opuso a una independencia brusca de Argelia monopolizada por el FLN, en un país que no sentía preparado para asumir su propio destino. Césaire por su parte, compartía este planteamiento en el caso de Martinica, y promulgó la departamentalización de la isla que, de esta manera, se benefició de su pertenencia a Francia como territorio de pleno derecho.

Pero la actividad política de Césaire no supuso una renuncia o abandono de la literatura. Al contrario. En ese momento de su vida publicÓ algunos de sus mejores libros como son *Las armas milagrosas* (1946) *Sol cortado* (1948) y más tarde *Ferrements* (1960), *Catastro* (1961) o *Laminaria* (1982) por el que recibió el Gran Premio Internacional de Poesía. Él mismo lo dijo en varias ocasiones. Su poesía, ante todo, es heredera de Rimbaud, de Mallarmé, de Lautréamont y de los negros americanos entre los que destacan Claude Mc Kay y Langston Hughes que escribía:

The night is beautiful,
So the faces of my people.
The stars are beautiful,
So the eyes of my people.

Beautiful, also, is the sun.
Beautiful, also, are the souls of my people.

Pura Negritud.

Si de alguna forma Césaire ha sido ninguneado como poeta ha sido, como señalan algunos críticos, porque «su originalidad y lirismo desbordante no permiten encuadrarlo en ninguna corriente de la poesía francesa de su época». Pero sorprende el reconocimiento y el respeto que inspira en otros países sobre todo en Estados Unidos y en el continente africano. «Otra de las razones puede ser que en su poesía hay un predominio de la imagen frente a la idea, lo cual chocaba directamente con el estilo francés de su época más centrado en teorías y en escritura intimista. Césaire ve en la naturaleza cercana de los símbolos un pensamiento; prefiere enseñar una imagen impactante a desarrollar una temática abstracta y sin impulso. Su universo es el de lo visual, sabe que una imagen conmueve más que una idea y que un discurso atrapa sólo si está bien ilustrado». Siguiendo este razonamiento no es difícil concluir que en el teatro encontraría una forma de expresión perfecta para mostrar sus inquietudes. Escribió cuatro obras en las que expuso sus ideas y en las que planteaba sus preguntas: *Y los perros callaban* sobre las Antillas, *Una temporada en el Congo*, sobre los problemas de la descolonización, *La tragedia del rey Christophe*, sobre el poder negro, y *Una tempestad*, sobre la situación de los negros en Estados Unidos.

Aimé Césaire escribió:

...Partir... llegaré liso y joven a ese país mío
y le diré a ese país con cuyo barro fue amasada mi carne:
erré largamente y he aquí
que regreso al horror desertado de tus llagas
y viniendo me diré a mí mismo:
y sobre todo cuerpo mío y también alma,
no os crucéis de brazos en la actitud estéril de espectador,
pues la vida no es un espectáculo, porque un mar de dolores
no es un proscenio, porque un hombre que grita no es un

oso que baila.
Dadme la fe salvaje del brujo
Dad a mis manos la fuerza de modelar
Dad a mi alma el temple de la espada

En sus textos hay una impronta de rebeldía, de inconformismo, provocación y desafío. Aimé Césaire sigue viviendo en su isla natal de Martinica. No se trata de un autor del pasado. Su obra se puede leer como una reflexión lúcida e inconformista sobre el mundo injusto que todos habitamos. **G**


H
Creación

Poemas

Juan Gelman

LA MANZANA

Manzana sola en la fuente,
¿qué hace sin Paraíso? Nadie ve
su cicatriz amarga.
¿Me pregunta
a dónde fue el secreto
de irse por tanta puerta
cerrada, alto el crepúsculo
firme, la cara que
sueña, sueña, sueña,
sin importar lo que perdió?
En un rincón, el viento
mueve la sombra de las hojas.

COMPAÑEROS

En una casa para locos
vi lo ocurrido todavía.
Las páginas del dolor esquivado
en las mejillas del ausente.
Un árbol se parece allí
al espanto que no
espera ni una piedra. Los que aúllan
con imágenes tristes
lindan con un perro que muere.
El instante del agua solar
está muy lejos de la mano.
Los compañeros en la dilación
crean charcos
con los ojos nomás.

EL PATO SALVAJE

En medio de su olvido ocurre
la grandeza del mundo en la
fuga del pato salvaje.
Y cómo vuela la criatura, cómo
escribe trecho a trecho fuego
en la forma invisible
que apuesta contra él.
Eso es volar y los espacios
de lo que triste era, rocan
un todo pequeñito.
Ave pájaro que
cruzás el cielo como una ilusión
de lo que fue no sido
bajo el sol que no hace preguntas.

A Jorge Boccanera

AMISTADES

El poema que estaba en la cabeza
del corazón se fue. Esto habla
de la certidumbre de la incertidumbre
que nadie puede medir.
Tu brazo nada
en el temblor del sucedido.
¿Qué caballos
te recaballan la nación
de las ausencias que buscás
en la ausencia de vos? Es la amistad
del todo con la nada, la
del pecho mismo con
su perdón, sus espejos,
no dormir. ©

Los poemas de Juan Gelman que aparecen en estas páginas pertenecen al libro Mundar, que será publicado este mes por la editorial Visor.


Carta

Carta de Galicia

Vicente Araguas

Querido Benjamín Prado: como hombre interesado en la poesía, hasta el extremo de practicarla, lo que no es mal capricho en tiempos tan poco dados a la lírica que parece mentira que haya quien sople otro pito que no sea el prosaico (y aun así), como persona, en fin, parcial del negocio (más bien poco) poético tengo la impresión de que podría no disgustarte el saber de qué va, qué cosa es en este momento el verso gallego, de siempre tan afinado como vividor de vida propia, lejano a otros aires que no sean los propios. Poesía vividora, sí, y aun vivificante, hecha de materiales diversos –nunca de derribo, diría yo– la que nos nutre y que en los últimos días de noviembre dio en desbordarse en Lugo, al amparo de Radio Nacional, como río agitado y río manso, cerca del Padre Miño que dirían los ascetas y los folclóricos (y algún que otro parrandero, como aquellos esmorguistas que Blanco Amor ubicara al paso del mismo accidente fluvial, pero en Ourense, ese cauce). Y el caso es que la presencia en Lugo de Radio Nacional, dirigida por Ignacio Elguero, coordinada por Beatriz Domínguez, hizo constatar lo consabido; que en la poesía gallega actual se mueven diferentes generaciones en diálogo fructífero y glamouroso, beligerante y erótico, tierno pero también teñido de una violencia dulce, que no hace sino preludiar cosas espléndidas. Y es que a la poesía, a la gallega, a todas, le sienta muy bien la intertextualidad, el ir y venir de unos lugares (comunes) a otros (propios), disfrutando y haciendo disfrutar a los lectores de platos combinados. Lo que no quita, y vamos entrando en materia, la necesaria presencia de mascarones de proa, como aquellos que Pablo Neruda fue reuniendo en Isla Negra, bellos en la manera, estrictos en el concepto. Entonces surge la presencia, fundamen-

tal y fundacional, de Luz Pozo Garza, no, no es inventado este «ensemble» onomástico, que estaba en Lugo desde la altura de sus años hermosísimos, de su poesía generosa. Y a partir de Luz, pegando un salto vertiginoso, la poesía gallega plantaba en el adarve de la muralla luguesa los nombres, bien jóvenes, de Yolanda Castaño y María do Cebreiro. Dos mujeres con «swing», autoras de una poesía radical y libre, representativas de un grupo bien nutrido de mujeres que están revolucionando, con ademanes revolucionados, nuestro panorama poético último. Ambas se mueven por dentro y fuera de Galicia con una bandera decidida y clara, representativa de maneras auspiciadas también por Chus Pato, por edad bastante por encima de ellas, mas en el enfoque radical de su concepto tan próxima de Yolanda y María que pareciese incardinada en su generación. Que esto es un poco el ir y venir de una canción novedosa que en la anáfora fuese alfa y omega, proa y popa de una «nao senlleira». Y cito aquí a Fermín Bouza-Brey, tomando uno de sus títulos más significativos, porque nada sale de la nada y la poesía gallega de hoy tiene antecedentes, éticos y estéticos, del poderío de Don Fermín. Luego de Luz Pozo Garza (no estaba en Lugo la gran Xohana Torres, también en activo, quien en 1957 saltara todas las barreras con el memorable *Do sulco*) bebían los aires lucenses Arcadio López Casanova, poeta en gallego y en español, dueño de ese título esencial que se dice, pronunciado con acento coral, *Mesteres* y Salvador García-Bodaño, quien supo combinar la tendencia y el erotismo cuando éste, primeros sesenta, era pecado nefando para los neoinquisidores. Como cabía esperar Salvador ahí sigue, sembrando influencias, con su poesía de entonces y la de ahora. Y yo me regocijaba compartiendo mesa poética con este señor, heredero de una estela galleguista, que supo darle elegancia al compromiso y erótica al concepto radical. No estaba en Lugo, sin embargo Xosé Luís Méndez Ferrín, combinador de la pólvora y la magnolia, como Rafael Alberti hiciera con el clavel y la espada, y al no estar él faltaba la palabra que pocos le discuten si no es con el tono bajo de la controversia discreta. No estaba Ferrín, digo, pero si seguidores suyos cercanos, como Darío Xohán Cabana –de la llamada «Xeración dos 80»– cuando Darío había dado señales de vida incluso antes de la extinción de la dictadura. Puestos a enca-

sillar Cabana, excelente novelista por otra parte (*Galván en Saor,* hay traducción española en Huerga y Fierro, es libro rotundo y recomendable), sería más bien del «Grupo poético do 68», dentro del cual, querido Benjamín, cabría introducir a Manuel Vilanova, Fermín Bouza, Xosé María Álvarez Cáccamo, Vítor Vaqueiro, o a quien firma este artículo, quienes llegaron a la universidad o estaban todavía en ésta iniciándose en los caminos de ver su poesía impresa, alrededor de aquel año mágico. En el que Bob Dylan, ese brujo de Duluth, que nos es tan caro, Benjamín Prado, a ti y a mí, estaba mirándose en un espejo sin trucar, un espejo que le decía que en música todo es válido, incluso el romper de un solo golpe los espejos. Y yo creo que aquella gente del 68, prejuicios políticos aparte (aquellos años fueron esencialmente aburridos desde la óptica de la obediencia debida, y para esos estaban –estábamos– los poetas, para quebrarla), tenía las bonísimas intenciones de tirar la casa por la ventana, de adornar el llanto o planto social con rimmel importado, de enjoyar unas paredes que eran de gris pesado o de blanco purísima, no sé. Luego vendría la «Xeración do 75» (Xavier Seoane, Claudio Rodríguez Fer, Manuel Rivas, Ramiro Fonte, Fernán Vello), o sea, la que comienza a hacer vibrar su poesía en torno a la muerte de «Cerillita», tan galaico, tan de Ferrol, que uno no deja de pensar en los desatinos que el famoso epigrama aplicaba a los gallegos y a los chinos. Y desatinados son, permíteme la confidencia, caro Benjamín Prado, esos paisano nuestros (algunos se autoproclaman «Tan gallegos como el gallego», manda nabo, que es nuestra equivalencia al exabrupto del exministro Trillo Figueroa) a los que les importa un carallo un idioma que fue privilegio de reyes, cuando éstos, así aquel Alfonso X, llamado «El Sabio» escribían poesía. Hoy no sé qué cosa puedan escribir las manos regias pero nuestra república poética, la gallega, sobrevive como se vio estos días finales de noviembre, en Lugo, al pie de su adarve mágico, y Claudio Rodríguez Fer sembraba eróticas luguesas, y Xavier Seoane patrullaba con sus fulares, morados y azules, exaltando a la vida y quien la fundó, y Ramiro Fonte venía de Lisboa, sabio en literatura portuguesa, memorialista de todos sus eumes, y Fernán Vello seguía siendo editor y poeta de las claridades diáfanas y Manuel Rivas era, y sigue siendo, escritor hacia fuera con la misma solvencia con

que dinamita interiores. Y la poesía en gallego era la fiesta rachada que Radio Nacional auspiciaba. Y César Antonio Molina dio por clausurados los fastos con dos poemas suyos en gallego, como plantar dos fuegos de Millarengo, el mejor pirotécnico del mundo, en el cielo de Lugo, de azul cobalto esos días. ©


Punto de
vista

La reivindicación del «ahora» y el brillo en la poesía de José Ángel Valente y Jaime Gil Biedma

Ioana Gruia

Con el presente artículo me propongo enunciar y comentar brevemente[1] dos núcleos de significación básicos para dos poetas importantísimos del cincuenta, José Ángel Valente y Jaime Gil de Biedma. Dichos núcleos, insertos dentro de una propuesta temporalista de filiación machadiana[2] y evidentemente muy relacio-

---

[1] Ya que se trata de un tema cuyo tratamiento en profundidad excedería con mucho los límites de este artículo.

[2] Marcela Romano insiste, en su libro *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma* (Mar del Plata, Editorial Martín, 2003, p.145) en la «propuesta poética «temporalista»»32 de Gil de Biedma, aplicable también a Valente, propuesta heredada de la célebre definición de Machado de la poesía como «palabra en el tiempo»: «Ni mármol duro y eterno,/ni música ni pintura,/sino palabra en el tiempo.» En este sentido, los dos poetas siguen el ejemplo machadiano de «poner la lírica dentro del tiempo» (Machado, 1989:1170), su «ejercicio de una función esencial: poner la palabra en el tiempo» (Machado, 1989:1365). Se cita por Antonio Machado, *Poesías Completas* y *Prosas Completas*, edición de Oreste Macrí, Madrid, Espasa- Calpe y Fundación Antonio Machado, 1989. Una referencia imprescindible al respecto es el libro *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*

nados entre sí son la reivindicación del «ahora» en el caso del poeta gallego y el brillo del instante para el autor de *Las personas del verbo.*

Sabemos que la ansiedad ante el paso del tiempo es una constante poética y vital en Jaime Gil de Biedma, según él mismo reiteró en varias ocasiones, llegando a afirmar, en la entrevista con Federico Campbell «Jaime Gil de Biedma y el paso del tiempo», que «En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo».[3] También en *Diario del artista seriamente enfermo* confiesa: «El mero paso de la edad me ha inspirado siempre mucho temor.»[4] La lectura de sus poemas confirma que la meditación temporal, desplegada en varias articulaciones –la angustia frente al paso del tiempo y a la vejez, la vinculación del tiempo de la intimidad y el tiempo de la historia, la reclamación del brillo del instante con su potencial vitalista de salvación y felicidad personal– atraviesa toda su obra y constituye, junto con la invención de la identidad[5] y del personaje poético, la línea de fuerza estructuradora de su poesía.[6] Como síntomas textuales podemos enumerar «el vértigo del tiempo, el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma» («Arte poética»), el «pasado engañoso»(«Aunque sea

(Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983) de José Olvio Jiménez.

[3] En Federico Campbell, *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, p.249.

[4] Barcelona, Lumen, 1974, p. 21.

[5] «La poesía es una forma de inventar una identidad». Se cita por *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*, edición y prólogo de Pérez Escohotado, 2002, p.60.

[6] Prácticamente todos los estudiosos de Gil de Biedma coinciden en señalar la importancia decisiva del paso del tiempo en su poesía. Véanse por ejemplo: Pere Rovira, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Edicions dell Mall, 1986 (hay otra edición: Granada, Atrio, 2005); Antonia Cabanilles Sanchís, *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Castelló, Collegi Universitari de Castelló, Universitat de Valencia, 1989; Gonzalo Corona Marzol, *Aspectos del taller poético de Jaime Gil de Biedma*, Madrid, Júcar, 1991; Shirley Mangini González, *Gil de Biedma*, Madrid, Júcar, 1992; Dionisio Cañas, «La mirada irónica de Jaime Gil de Biedma», prólogo a *Volver*, Madrid, Cátedra, 1995; el ya mencionado libro de Marcela Romano (2003); Carole Viñals, *L'expression du temps dans l'oeuvre poétique de Jaime Gil de Biedma*, Lille, Atelier national de Réproduction des Thèses, 2001 (microfichas), etcétera.

un instante»), por supuesto «la ligera sensación / de irrealidad» («Vals del aniversario»), que tiene que ver con la (re)invención de la memoria y el mecanismo difuso y enmarañado del recuerdo, «*Il n'y a plus triste temps que le futur passé*» («Epístola francesa»), el «boquete en el alma» («En el Castillo de Luna»), «aunque fuese un instante» («Pandémica y Celeste»), «el tiempo /que se detuvo, la herida mal cerrada.» («Príncipe de Aquitania, en su torre abolida») y el esplédido final de «No volveré a ser joven»: «envejecer, morir,/ es el único argumento de la obra.»

En la segunda parte de este trabajo me detendré en la reivindicación de la vivencia del instante que lleva a cabo Gil de Biedma en varios de sus poemas. En el caso de José Ángel Valente, cuya poesía se encuentra asimismo marcada por la reflexión temporal (vinculada a un progresivo borramiento del yo lírico desde el sujeto que no se reconoce en el espejo en «El espejo» hasta «nadie», figuración de la subjetividad del libro homónimo), la ansiedad ante el paso del tiempo de Gil de Biedma se transforma en una angustia ante el tránsito del día a la noche, ante la amenaza del límite incierto y el «ancho reino de la sombra», «reino de lo discontinuo», reino donde los «fragmentos fracturados» de la memoria se pueden confundir con el olvido. Lo que aquí nos ocupa es la reclamación desesperada del «ahora» de muchos de los poemas de Valente, que construyen lo que Julián Jiménez Heffernan llamaba una «temporalidad redencionista»:

> «[...] la gran desazón del sujeto poemático en los primeros libros de Valente brota de una dilatación de la temporalidad redencionista. Su única seguridad emerge de la convicción de que la salvación tiene una duración diaria, y de que su advenimiento se producirá antes del ocaso.»[7]

Un ejemplo en este sentido es el poema « El día». El alba se espera como una promesa del tiempo que –y de ahí la ansiedad– tal vez no se cumpla. El condicional, el subjuntivo y las repeticiones son fundamentales para construir esta sensación de angustia:

---

[7] *La palabra emplazada: meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1998, p. 343.

Si el día llega, cuando llegue el día,
si el día llega para ti no esperes,
hunde la débil nave en las orillas,
como si nunca hubieras de volver,
no esperes.

Valente asimila, según explica Jiménez Heffernán, la lección lorquiana de *Poeta en Nueva York*: «hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora»[8]. En este sentido son paradigmáticos dos poemas que dialogan entre sí, «Destrucción del solitario» y «El emplazado». En «Destrucción del solitario» la noche se asocia a la vigilia eterna, a la «ansiedad ante la imposibilidad de la mañana»[9]. La reiteración de «Durante toda la noche» subraya que la noche es el tiempo de la espera, la soledad, el tiempo del «cuerpo ciego» y de la imposibilidad –momentánea– del decir: «Porque nada podía/ ser dicho aún.» En el «aún» se juega todo,

El corazón,
el tiempo, la mentira
de todo, la ceniza
prematura de todo,
como un sutil tejido de lianas
rompía al cabo la verdad.

Y en el tiempo del «aún», de la soledad, se produce la conversión del sujeto en un «emplazado»:

Así, entre el mar
y el inexplicable tañido de un tambor
en una ciudad desierta,
solo de pronto, solo
de acometida soledad,
vela sobre su pecho,
con una zarpa de hambre solitaria,
el que ha sido emplazado a vivir.

---

[8] Cfr. *ibíd.*,342.
[9] *Ibídem.*

Esta suplantación se rechaza en «El emplazado». Lo que se reclama es el «ahora», la corporeidad del instante, frente al «después», a la «eternidad remota»:

No me llames después
ni quieras
a eternidad remota
aplazarme y juzgarme.

El poema, construido sobre las dicotomías «ahora»/ «después» y «cerca»/»remota», «remoto»-

No me llames después:
hay tantas cosas
de llanto y luz urdidas
–ahora, cerca
de mí, que la vida limita.

No a eternidad me llames, no me llames
después, ni quieras
emplazarme remoto.–,

es una reivindicación del «ahora» como constitutivo del sujeto que, en caso contrario, se convertiría en un «emplazado». Estamos ante un sujeto con una aguda conciencia de su corporeidad, de su carácter de «barro» o «ceniza», dos núcleos fundamentales para el yo poético de Valente:

Mira estas manos tristes
de recordarte en tanto
humano amor, en tanto
barro que te reclama, y no me llames
después: júzgame ahora,
        sobre el oscuro cuerpo
        del amor, del delito.

El cuerpo del amor se reclama desde el «ahora». En palabras de María Zambrano[10],

> [...] el amor tiene cuerpo, oscuridad y resistencia, forma suya, oposición. El cuerpo no es instante, aunque acoja al instante en el ahora del siempre del amor, aunque confundiéndose se desnazca. Ahora júzgame sobre el oscuro cuerpo que el amor revistió sin deshacerse en el *siempre*, punto cero del amor, no en el para siempre de tan asequible dicción y tan lacio cumplimiento, el *para siempre* también del éxtasis que corresponde al instante de la historia naciente inédita y que luego recae en ser como siempre. Y *ahora júzgame sobre el oscuro cuerpo del amor, del delito.* ¿El delito del amor? ¿O el delito de que el amor no se cumpla dejando su cuerpo? Pues que sólo aquello que deje su cuerpo o su sombra o su huella así será juzgado, escuchamos en *El Emplazado.*

En su análisis del poema, Jiménez Heffernan[11] remite a los *Comentarios* del *Cántico* de San Juan –«el alma enamorada (...) propone sus ansias de amor, querellándose a él de la ausencia»[12] y a un verso del primer soneto de los *Holy Sonnets* de John Donne: «Repair me now, for now mine end doth haste». La resurrección –y en este sentido el título del libro, *Poemas a Lázaro*, es un claro indicio– debe tener lugar «ahora», no en una «eternidad remota». No hay preparación para el futuro, ya que la resurrección comienza y termina cada día: «Dadme un día,/ detened un día», suplica el sujeto en «Los olvidados y la noche», asediado por la angustia temporal: «¿Pero podríamos hablar? /¿hay tiempo?».

El único tiempo que hay, que garantiza la supervivencia de un «yo» que se encuentra «encolando fragmentos», es la jornada, el tiempo abarcado por lo límites del día, ya que la noche, el voraz y ancho reino de la sombra, lo desintegra de nuevo. Como leemos al final de «Los olvidados y la noche»,

> Inmensa noche. Solitaria noche.
> (Despojado de mí busco mi cuerpo en vano,

---

[10] «Punto Cero», prólogo a Armando López Castro, *Pájaro y enigma. Estudios sobre José Ángel Valente*, Ourense, Abano, 2000, págs. 14-15.

[11] Cfr. 1998:366-367.

[12] San Juan de la Cruz, *Obras completas*, Madrid, Editorial de la Espiritualidad, 1988, p.582.

sigo en vano mi voz.)
Noche: mi sueño
no la puede durar.

El sujeto se agarra al «ahora», al presente. Hay aquí ecos de la célebre sentencia eliotiana –las huellas de Eliot, sobre todo por lo que a la escritura del tiempo se refiera, son fundamentales en Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente– de comienzos de «Burnt Norton»: «If all time is eternally present/ All time is unredeemable». Y resuena también la invocación desesperada del jardín de rosas y de la proximidad de la muerte: «Quick now, here, now, always». «Valente desarrolla su principio de urgencia escatológica, su temporalidad inmeninente: no me llames después, llámame ahora (*now*).», afirma Jiménez Heffernan[13], que habla del «jornalismo lírico» del poeta gallego.

La angustia temporal en Valente no es tanto la angustia ante el paso del tiempo hacia la vejez, como en Gil de Biedma, sino hacia el *paso* («No podemos/ pensar... Pasar, pasar, podemos/solamente pasar») del tiempo del reloj bergsoniano[14]:

El tiempo arrasa cada vez la vida.
El tiempo incendia cada vez la vida.

El título del poema, de resonancias indudablemente eliotianas, «Para una imagen rota», recuerda no sólo el «heap of broken images where the sun beats» de *La tierra baldía*, sino también la advertencia del mismo «Entierro de los muertos»: «I will show you fear in a handful of dust». El tiempo arrasa, incendia cada vez, es decir cada día, la vida, la vuelve cenizas. Y todos los amanece-

---

[13] 1998:367.

[14] En *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (Salamanca, Sígueme, 1999, p.81) leemos: «Cuando sigo con los ojos, en la esfera de un reloj, el movimiento de la aguja que corresponde a las oscilaciones del péndulo, no mido duración, como parece creerse; me limito a contar simultaneidades, cosa que es muy diferente. Fuera de mí, en el espacio, no hay nunca más que una única posición de la aguja y del péndulo, pues de las posiciones pasadas no queda nada. Dentro de mí se realiza un proceso de organización o de penetración mutua de los hechos de conciencia, que constituye la duración verdadera.»

res hay que reconstruirla, reconstruirse «a tientas» «en la bruma tentacular de la mañana».

Para el autor de *Las personas del verbo*, si «la poesía es algo así como una empresa desesperada de salvación personal»[15], la salvación reside también en la capacidad de rescatar y reconstruir dentro del poema el potencial luminoso del brillo del instante. No es extraña a esta exaltación del instante la herencia del jardín de rosas de «Burnt Norton», espacio de referencia en la memoria sentimental y literaria de Gil de Biedma y, sobre todo, espacio del «deprisa ahora, aquí, ahora, siempre»[16], del brillo del instante y su fuerza vital. Así lo demuestran sus palabras del ensayo «Four Quartets»:

> El jardín de las rosas, punto de partida y de llegada, es a la vez el mismo y es otro, ya no sólo el concreto jardín de Burnt Norton, ya no sólo el simbólico jardín de la infancia de cada uno, [...] sino el Primer Jardín, escenario de la Caída y emblema de la plena y definitiva reconciliación»[17]

Para Gaston Bachelard la poesía «busca el instante. Sólo necesita del instante. Crea el instante. Fuera del instante sólo hay prosa y canción. En el tiempo vertical de un instante inmovilizado encuentra la poesía su dinamismo específico.»[18]

Retengamos la noción de «tiempo vertical» por su capacidad de potenciar la enunciación poética del brillo del instante en Jaime Gil de Biedma, instante de cuya genealogía forma parte el «dardo de luz» eliotiano[19]. Un precursor de este instante luminoso es el perturbador momento evocado en *Compañeros de viaje*, en la interpelación de la cuarta parte de «Las afueras»:

> ¿En qué mañana, os acordáis, quisimos
> asomarnos al pozo peligroso

---

[15] En la entrevista con Lola Díaz «La poesía es una empresa de salvación personal» (1981). Se cita por *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*, 2002, p.118.

[16] Las traducciones de algunos versos de Eliot se citan por la versión de José María Valverde (*Poesías reunidas*, Madrid, Alianza, 2002).

[17] En *El pie de la letra.Ensayos completos*, Barcelona, Crítica, 1994, p.364.

[18] «Instante poético e instante metafísico», en *La intuición del instante*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, p.101.

[19] «Sudden in a shaft of sunlight».

en el extremo del jardín? Duraba
el agua quieta, igual que una mirada
en cuyo fondo vimos nuestra imagen.

Los versos construyen una epifanía, porque el momento de asomarse al pozo –y sentirse fascinados por el peligro y por verse reflejados, por reconocerse en el espejo del agua– es un momento de revelación. Pero hay algo más: este momento, que se vivió en la infancia o se imaginó desde la madurez, se construye en el poema en tanto que búsqueda del tiempo perdido: «¿En qué mañana, os acordáis[...]»? Lo que se busca es recuperar un instante, un instante mágico y perturbador –de ahí que se trate en cierto sentido de una epifanía–, asociado al tiempo de la infancia, un tiempo muy mitificado en Gil de Biedma. También es sintomático el espacio que enmarca la elaboración, la recuperación desde el presente –una recuperación operada, no lo olvidemos, desde y dentro del poema– del instante revelador, de la «mañana» mágica: el jardín. Regresemos al jardín de «Burnt Norton», al momento en que los niños avanzan, como los niños de «Las afueras», para mirarse en el fondo del estanque, esta vez vacío:

So we moved, and they, in a formal pattern,
Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.
Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light,
And they were behind us, reflected in the pool.
Then a cloud passed, and the pool was empty.

El parecido entre estos versos y el final del poema de Gil de Biedma es evidente, tanto a nivel semántico («Duraba/ el agua quieta...», «quietly, quietly»), como, sobre todo, a nivel de atmósfera. En ambos casos se trata de una epifanía, de una ráfaga de iluminación, pero, mientras que en «Burnt Norton» a la revelación le sucede la risa («Go, said the bird, for the leaves were full of children,/ Hidden excitedly, containing laughter»), en el poema de

Gil de Biedma la intuición del peligro, que paraliza y fascina, es seguida por «un súbito silencio»:

> Y un súbito silencio recayó
> sobre el mundo, azorándonos.

La recuperación del mismo instante -que es, insisto, un instante elaborado dentro del poema-, se lleva a cabo en la décima parte de «Las afueras»:

> ¿Recordáis
> la destreza del vuelo de las aves,
> el júbilo y los juegos peligrosos,
> la intensidad de cierto instante, quietos
> bajo el cielo más alto que el follaje?

Volvemos así al jardín de rosas y al «dardo de sol» del final de «Burnt Norton»:

> Sudden in a shaft of sunlight
> Even while the dust moves
> There rises the hidden laughter
> Of children in the foliage

También aquí a la «intensidad de cierto instante» le sucede la quietud: «quietos». El instante rescatado, reconstruido poéticamente, es «el instante silente e iluminador» de Joyce[20], el «momentáneo resplandor de conciencia» de Proust[21] y pertenece al ámbito por excelencia de los instantes mágicos: la infancia. En este sentido, cabe citar las palabras del ensayo importantísimo de Gil de Biedma, «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta»:

Le génie –decía Baudelaire– *c'est l'enfance retrouvée à volonté.*[22] Quien no sepa en algún modo salvar su niñez, quien hay per-

---

[20] *Ulysses*, Madrid, Cátedra, 1999, p.20.

[21] *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p.12.

[22] Definición sobre la que vuelve en el conmovedor y divertido ensayo «¿Adónde el paraíso, sombra, tú que has estado?»: «Uno quiere volver a la

dido toda afinidad con ella, difícil es que llegue a ser artista, casi imposible que pueda nunca ser poeta, y no por ninguna razón sentimental, sino por un hecho, muy simple: la sensibilidad infantil constituye, por así decirlo, un campo continuo, y la poesía no aspira a otra cosa que a lograr la unificación de la sensibilidad.[23]

La búsqueda del instante perdido se realiza desde la madurez, pero a quien se busca – y a quien se (re)escribe– es también al niño que, como apuntaba Proust en «Notes sur la littérature et la critique», juega sobre las ruinas del yo: «ce garçon qui joue ainsi en moi sur les ruines»[24]. Este niño, en palabras de Proust, debería escribir los libros en su lugar: «Mais le temps qu'il vit, sa vie n'est qu'une extase et une félicité. Il n'y a que lui qui devrait écrire mes livres. Mais aussi seraient-ils beaux. Il est intermittent...Il est...»[25]. Y la razón es la siguiente: «Car pour lui, exister et être heureux, ce n'est qu'une seule chose.»[26]

La unificación de la sensibilidad que enunciaba Gil de Biedma siguiendo los postulados de su maestro Eliot es el encuentro desde la edad adulta con este niño, con el habitante «de mi pequeño reino afortunado» que juega sobre «las ruinas de mi inteligencia», y para el cual la vida y la felicidad son una sola cosa. La búsqueda de la felicidad, constante en el poeta catalán, se lleva a cabo desde la reclamación del instante brillante, el instante de plenitud durante el que podemos albergar la ilusión fugaz de que la vida ha depuesto sus espinas. Llegamos así a «Aunque sea un instante»:

> Aunque sea un instante, deseamos
> descansar. Soñamos con dejarnos.
> No sé, pero en cualquier lugar
> con tal de que la vida deponga sus espinas.

---

infancia, por supuesto, pero de otra manera. Lo que quiere, para decirlo con palabras de Baudelaire, es *l'enfance retrouvée à volonté*; ahí está toda la diferencia, todo el interés.» (Gil de Biedma, 1994:177).

[23] 1994:48.

[24] *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p.303.

[25] *Ibíd.*,304.

[26] *Ibídem.*

El brillo del instante en los poemas de Gil de Biedma es inseparable de lo que Debicki llamaba el «tema de la ilusión»[27], de «las complicadas relaciones entre ilusión y realidad»[28] y del constante «ejercicio de la irrealidad». Según leemos en «Las grandes esperanzas»,

La cuestión se reduce a estar vivo un instante,
aunque sea un instante no más,
a estar vivo
justo en ese minuto
cuando nos escapamos
al mejor de los mundos imposibles.

De lo que se trata es de perseguir la felicidad a sabiendas de su condición fugaz, de aislados instantes de plenitud. El yo que afirma en «En una despedida» «viviremos de luz involuntaria/ pero sólo un instante» y proclama en «Ribera de los alisos» «la intensidad /de un fogonazo» es un personaje que se aferra con desesperación al instante de felicidad y a su potencial de salvación, de felicidad personal y de vitalismo erótico (véase al respecto también «Canción de aniversario»), un yo que sabe, y así lo escribe Gil de Biedma en «Revista de bares (o apuntes para una prehistoria de la difunta «gauche divine»)» que «Todo lo que existió una vez en plenitud, para siempre ha existido.»[29] Según afirma Carole Viñals: «L'homme Gil de Biedma, à en croire tous les témoignages qu'il nous a été donné de lire et d'entendre, s'est efforcé toute sa vie de poursuivre obstinément le bonheur. Le moi biedmien désire le bonheur et il croit qu'il est possible d'être heureux.»[30]. Acabo con el espléndido poema que tal vez mejor ilustre la cita de Carole Viñals, «Resolución»:

[27] Andrew P. Debicki, *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar, 1987, p.199.
[28] *Ibíd.*, 200.
[29] 1994:207.
[30] *L'expression du temps dans l'oeuvre poétique de Jaime Gil de Biedma*, Lille, Atelier national de Réproduction des Thèses, 2001 (microfichas), p.13.

Resolución de ser feliz
por encima de todos, contra todos
y contra mí, de nuevo
–por encima de todo, ser feliz–
vuelvo a tomar esta resolución.

Y, aunque por piedad sería mejor callarse la lúcida certificación del «final de la historia», cabe reconocer la «duración», el tiempo que gana, el de la «verdad desagradable»:

Pero más que el propósito de enmienda
dura el dolor del corazón.

«*Quand partons nous vers le bonheur?*», se pregunta Gil de Biedma en *Diario del artista seriamente enfermo*[31], reescribiendo la interpelación de Baudelaire de *Mon couer mis a nu*. Y, como Hamlet, se responde años más tarde: *And all the rest is silence*. ©

---

[31] 1974:135.

Antonio Machado y la modernidad: una revisión

Miguel García-Posada

La poesía de Antonio Machado[*] ha pasado por diferentes estados de valoración. De ser el poeta por antonomasia para la generación del 50 pasó, en los años ochenta, con la «rehabilitación» de JRJ, que había sido proscrito por las poéticas realistas, a ocupar un lugar más secundario: buen poeta, pero un sí es no es anacrónico, escasa o nulamente innovador, hasta alcanzarse el juicio, presuntamente inapelable, que lo considera «el más alto lírico castellano del XIX», en quien confluían las mejores esencias de la poesía de ese siglo, que acendraba al mejor Bécquer y depuraba el mejor legado de Espronceda, a la vez que bebía de otros poetas tan menores como Campoamor e incluso Gabriel y Galán. Todo ello en contraste con J. R. J., el gran poeta de la modernidad. Se invertía así la oposición Machado / J. R. J. de años atrás[1].

Tal fue durante años la situación, y en algún sentido lo sigue siendo. A la sombra de Borges se recusaba a Antonio Machado

---

[*] Todas las citas de Machado, salvo indicación contraria, proceden de Oreste Macrì, ed., *Poesías completas*, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid,1988.

[1] Un resumen de la cuestión hasta los años ochenta, en José-Carlos Mainer, ed.,en «Modernismo y literatura», dentro *de Historia y crítica de la literatura española* (Crítica, Barcelona, 1980). Andrés Soria Olmedo excluye a Machado del canon de la poesía posmodernista en su antología *Las vanguardias y la generación del 27*, Visor, Madrid, 2007.

(«el hermano de Manuel», aguijoneaba el grande y malicioso escritor argentino). La mayoría de los poetas «novísimos» españoles sentían grima por su poesía, que les parecía en general casposa y ruralista, hasta el punto de que ahora se ha «decretado» el «trienio»de Juan Ramón, entre el aniversario del Nobel y la rememoración del nacimiento literario del gran poeta. La publicación de la antología *Las ínsulas extrañas* (2000), auspiciada por el poeta José Ángel Valente, con su postulación de un canon «parasimbolista» y la exclusión explícita de Antonio Machado, dentro de una no oculta dialéctica antirrealista, es sintomática del verdadero estado de cosas[2].

El juicio que considera a Antonio Machado poeta del XIX no deja de resultar algo perverso (lo decimonónico siempre ha tenido mala prensa entre nosotros, mucho más que lo medieval, qué le vamos a hacer), porque con el pretexto de un presunto emplazamiento histórico devalúa al poeta al tenerlo en la práctica por un ilustre anacronismo. Algunos habían anticipado ya ese juicio al ver a Machado –y a Unamuno– como los dos últimos grandes poetas del XIX por su condición de «escritores nacionales», en la intersección de las preocupaciones individuales y colectivas.

Su ejemplo ético no se ha discutido nunca a Machado, pero la vuelta a *Soledades*, en detrimento de *Campos de Castill*a, acarreaba elementos problemáticos; Dámaso Alonso, su principal fautor, había sostenido, ya en los años sesenta, que después de *Campos,* obra que tampoco le arrancaba demasiados entusiasmos, el poeta había entrado en una crisis de crecimiento definitiva, salvada aquí y allí por memorables chispazos creadores. Aunque expuesta con cautelosa cortesía, la conclusión era clara: Machado naufragaba en sus escritos filosóficos; el poeta casi se había terminado[3]. El juicio sentó escuela y aún hoy sigue coleando.

---

[2] José Ángel Valente «et alii», *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española 1950-2000,* Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000.

[3] Dámaso Alonso, «Fanales de Antonio Machado», en *Cuatro poetas españoles,* Gredos, Madrid, Madrid, 1962. «Casi ex poeta» denominan al Machado ulterior a *Campos* los autores universitarios de la *Breve historia de la literatura española,* Alianza, Madrid, 1997, pág, 471.

Pese a tan severos y eminentes juicios, la poesía machadiana continúa gozando una poderosa corriente favorable, que se traduce en constantes ediciones, adhesiones entusiastas y abundante literatura secundaria[4]. Pero hacer justicia a esta obra exige evaluar correctamente la revolución que llevó a cabo, como la que ha llevado a cabo siempre toda gran poesía. A tal efecto adoptó Machado una actitud que llamaremos, sin extrapolaciones innecesarias, «clasicista», caracterizada por la coherencia estética, la imitación de la naturaleza humana, la relegación de lo arbitrario o caprichoso, y la adopción de la métrica heredada de la tradición. Todo ello conforme a su convicción de que «la poesía se engendra en la zona central de nuestra *psique*, que es la del sentimiento» (I 709), y de que el intelecto no ha cantado nunca. (El clasicismo fue intelectualista. Pero solo hemos hablado de actitud clasicista.)

Machado cultiva la métrica canónica, como otros eminentes poetas contemporáneos y poetas de la modernidad. No desdeñaba el verso libre («Verso libre, verso libre... / Líbrate, mejor, del verso / cuando te esclavice...» [I 664)]) por un prurito conservador sino porque, como escribió a través de Juan de Mairena, «todos los medios de que se vale el poeta: cantidad, medida, acentuación, pausas, rimas, las imágenes mismas por su enunciación en serie son elementos temporales» ((I 697). De ahí la recurrencia de símbolos e imágenes claves, que brotan ya desligados de su posible origen literario. Pero Machado resistió la tentación en la que caía el vate del XIX: la elocuencia, trátese de un genio como Victor Hugo o de un bardo retórico como Núñez de Arce. De hecho, la segunda edición de *Soledades* estuvo guiada por el designio de atenuar la poderosa orquestación modernista de la primera; de entonces data su rechazo de la poesía formalista y su adhesión a la que se caracterizara por encerrar *«una honda palpitación del espíritu»* (II 1543). Consecuente con esto es su preferencia por la rima asonante y el romance.

[4] Para el fervor machadiano, cf. las aportaciones de Sesé (1990), el rastreo de influencias de Olivio Jiménez y Morales (2002); las biografías de Gibson y de Enrique Baltanás (2006); la edición facsimilar de los mss. machadianos en Burgos (2004) y Sevilla (2005), la reedición del libro clásico de Ángel González (1999), etcétera..

De Verlaine sí aprendió también a no ser elocuente y preferir siempre «la *douceur*», contra lo que enseñaba el Rubén más parnasiano. Machado copia en *Los complementarios* poemas enteros de Verlaine, pero entre él y Verlaine existen menos conexiones que entre Juan Ramón Jiménez y, por ejemplo, Albert Samain. Juan Ramón traduce a menudo los códigos simbolistas del poeta francés; las imágenes machadianas son siempre personales; aunque tengan filiación simbolista él las hace suyas. Es lo que sucede en el aún modernista poema de *Soledades* «*Fue una clara tarde, triste y soñolienta...*». «*Recibí alguna influencia de los simbolistas franceses, pero hace tiempo que reacciono contra ella*», escribía a Azorín en 1913[5].

Aunque heredado de Bécquer, ese rechazo de la elocuencia formaba parte de su revolución poética y solo el dogmatismo impide ver las diferencias abismales que únicamente en la dicción separan a Machado de Espronceda[6]. Cierto que la música roza el redoble en algunas composiciones de *Campos*, pero aun así, incluso en los versos excepcionalmente sonoros de «El mañana efímero», busca el autor los encabalgamientos y poner sordina a la rotundidad del consonante: «*Como la náusea de un borracho* ahíto / de vino malo, un rojo sol corona / de heces turbias las cumbres de granito» (I 568)[7].

Asimismo, las concordancias que se han rastreado entre los proverbios y cantares machadianos y los versillos semejantes de Campoamor son bastante más de fronda que de raíz. Las humoradas y cantares campoamorinos no pasaban de ser «fruslerías

---

[5] En Jordi Doménech, ed., *Prosas dispersas,* Páginas de Espuma, Barcelona, 2001 pág. 345.

[6] Aunque quepa salvar un puñado de versos; así las octavillas agudas de la canción de la muerte, en el Canto I de *El diablo mundo*, que debieron de gustar a Machado, según Jaime Gil de Biedma, ed., *El diablo, El estudiante de Salamanca, Poesía*, Alianza, Madrid, 1980. Por boca de Mairena trazó este juicio positivo, propio del apócrifo: «El más fuerte poeta español de inspiración cínica»; y destacaba como su obra maestra *El estudiante* (II 2015).

[7] Más encabalgamientos en los vs. 7-8, 13-14, 25-26, 37-38. Ni un solo encabalgamiento en los 23 versos que integran la primera estrofa de la silva «Al sol», poblada de exclamaciones y cláusulas exclamativas que casi no existen en la silva machadiana (42 versos).

poéticas», como las definía el propio autor[8], frente a los textos de Machado que aunque no siempre centellean, poseen una dignidad y empaque ausentes del discurso campoamorino, lo que era nítida consecuencia de la muy superior ambición temática e, incluso a menudo, del retorno a las fuentes primitivas –don Sem Tob y Augusto Ferrán, este último sobre todo: un modo de rendir tributo a la tradición folclorista del XIX, y, sobre ello, al magisterio de Bécquer, autor de memorable prólogo a *La soledad.* ¿No podría ser machadiano este cantar de Ferrán: *«¡Ay de mí! Por más que busco / la soledad, no la encuentro; / mientras yo la voy buscando,/ mi soledad me va siguiendo»?*[9]. Aunque los proverbios son desiguales, sus aciertos son sobrecogedores; don Ramón no trasciende casi nunca las obsesiones erotómanas. En resumen, del XIX no becqueriano solo reminiscencias quedan en él.

Calderón –se ha dicho–se llevó el secreto de la rima; hasta la aparición de Machado, habría que añadir. Menos epígono que nunca. no rehusó el consonante, en la medida que lo hizo Bécquer: lo asumió y salió airoso, un poco como lo haría Borges después de él –un Borges que, contra lo que hicieron presumir sus frivolidades, leyó mucho más a Machado de lo que él decía–. Hay en esta poesía rimas dificilísimas, que se engastan en el discurso con asombrosa fluidez, sin que nunca chirríen, ni las ronde la sombra del ripio: «mustia» / «angustia»; «sutiles»/«gentiles»; «homicida»/«adanida»;«peregrino /«adamantino»; «moscardonea» / «repiquetea». Citadas fuera de su contexto, pueden no suscitar la profunda impresión que causan si se las lee como es obligado. Muy a menudo la distancia conceptual entre las rimas, que casi nunca son dominantemente gramaticales, nos hace recorrer espacios de modo vertiginoso: así homicida y adanida, o peregrino y adamantino.

Con asonancia o sin ella, los poemas machadianos son artefactos verbales insuperados en su equilibrio y perfección, fruto de la abrumadora cohesión entre todos sus constituyentes y de esa singular relación, que en principio se diría paradójica, entre la fluidez y aparente llaneza de la expresión y la densidad que alcanzan a

---

8 Campoamor, *Obras poéticas completas,* Barcelona, 1900, pág.189.
9 Augusto Ferrán, *Obras completas*, Espasa Calpe, Madrid,1969, pág.68.

menudo, de la que él era consciente cuando se aconsejaba a sí mismo dar *«doble luz a tu verso / para leído de frente / y al sesgo»* (I 640). Sugería así la lectura en varios niveles de sus versos, una lectura que su poesía última acrecentaría.

Los modelos que tuvo para alcanzar esa perfección fueron escasos. Según sus propias indicaciones, el *Cantar de Mio Cid*, Berceo, el Arcipreste, Manrique, Lope y Bécquer, más el Romancero, la copla popular, los proverbios, etcétera. Berceo le enseñó severidad conceptual y de dicción (*«su verso es dulce y grave»* [I 600]); el *Cantar* lo atraía por ser portavoz de la memoria colectiva y por la sobriedad de su arte; razones similares abonaban su interés por el Romancero, mientras que Hita lo cautivó seguramente con su vitalismo; y Jorge Manrique, el poeta dilecto, le enseñó todo, desde lo formal hasta lo conceptual en su condición de supremo poeta del tiempo, que le dictó páginas críticas insuperadas; devoción capital, Bécquer, en fin, nutrió raigalmente su primer libro, que tiene mucho más del poeta español que del simbolismo francés; Bécquer, *«aquel poeta sin retórica, aquel puro lírico»* (II 1800), cuya poesía *«Es palabra en el tiempo...»* (I 2094).

El resto de la poesía española carece de interés para Machado, cuya obra solitaria surgirá de un paisaje poético bastante desértico, por lo que merece recordar sus declaraciones sobre el particular, como las que formulaba ante Ortega en carta de julio de 1912, cuando afirmaba que «Entre Garcilaso, Góngora, fray Luis y san Juan de la Cruz pueden reunir hasta cincuenta versos que merezcan el trabajo de leerse», y añadía que «La lírica española no tiene una vena propia ni nunca se abrevó en el agua corriente. El árbol de nuestra lírica solo tiene una fruta madura: las Coplas de don Jorge (I 1512)». Son declaraciones cuya gravedad no sabemos si se ha valorado de modo suficiente, pero que no solo abonan la independencia de criterio de Machado sino que iluminan de manera oblicua la condición irreductible, única, de su poesía. Es cierto –puede comprobarse en *Los Complementarios* –que posteriormente atenuaría o restringiría estos juicios–, pero lo esencial no cambiaría. *«Nuestra lírica* –añadía– *no procederá de nuestros clásicos, aunque sí ha de nacer de nuestra tierra y nuestra raza»*:: la tradición no nos sirve (II 1513); el poeta no es *«un jaleador de su patria sino* un revelador *de ella»* (II 1514). Lejos, pues, del vate

que atronaba la plaza pública con sus gritos, al modo de Núñez de Arce.

Hay un modelo esencial que no suele invocarse pero fue decisivo: Lope de Vega. Machado, es sabido, detestaba el barroco, pero ni Lope era demasiado barroco (*«con razón Vega por lo siempre llana»*), pese a sus complejos y ramalazos gongorizantes ni, sobre todo lo adscribía nuestro poeta al naufragio general que para él fue el barroco castellano; nadie como él satirizó el lenguaje culterano. Machado admiraba al Lope dramaturgo (*«padre maravilloso del teatro español»*, y al lírico (*«el último de nuestros grandes poetas»*)[9 bis].

Tenía el gran clásico lo que él más valoraba: fluidez y llaneza expresiva, imperio del concepto sobre el puro encadenamiento de las imágenes, condición no decorativa de estas (repárese, por ejemplo, en el cierre de la elegía a Carlos Félix *[«a pesar de la sangre que procura / cubrir de noche escura / la luz de esta memoria»*][10], y, sobre todo, la construcción del poema, siempre estructurado, siempre organizado, nunca acumulativo, sustentado de modo indefectible en una arquitectura transparente. Y sobre todo ello su palpitación existencial, el arte de trasvasar la vida a la literatura adelantándose a los poetas románticos.

Valga el soneto para examinar la relación entre ambos escritores: Lope es nuestro sonetista máximo; Machado cultiva la estrofa a partir de *Nuevas canciones* y consigue algunas composiciones portentosas. Tenía el ejemplo de Juan Ramón y de los jóvenes poetas del momento. Eran los antecedentes inmediatos, pero el modelo fue Lope. Una de las características del soneto lopesco es la intensidad de sus cierres. Recordemos algunos ejemplos perdurables: *«que basta que me escuchen las estrellas»; «fuego en el alma y en la vida infierno»; «Triste del que escucha / pues no le puede responder con alma»; «que aun hay quien tenga envidia en las desdichas»; «que tanto puede una mujer que llora»; «¡Y cuántas, hermosura soberana, / mañana le abriremos, respondía, / para lo mismo responder mañana!»*[11]. Y de Machado: *«¡La aguda torre*

[9 bis] Doménech, *ed. cit.*, págs. 675 y 535.

[10] Lope de Vega, *Obras poéticas*, I, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, 1969, pág. 490.

[11] *Ibíd.*, págs. 50, 59, 74, 125, 325.

en el azul de España!»; «¡El muro blanco y el ciprés erguido!»: «No me llaméis, porque tornar no puedo»; «Y allí suena tu nombre ¡eternamente!»); «Desierta cama, / y turbio espejo, y corazón vacío!»; «Oh, fría, fría, fría, fría, fría!» (I 651, 662, 666, 667, 824), «¡No todas vais al mar, aguas del Duero!»[12].

Cada vez más se perfila un poeta de características irreductibles a la luz de las diversas vertientes que estamos examinando. Una de las más turbadoras y que no ha entendido la crítica de raíz alonsiana, es la evolución de esta poesía, en crisis irreversible, según ella, después de *Campos*. En este marco, *Nuevas* sería un libro hecho de retazos de los dos grandes libros anteriores. Pero hace más de 30 años que José María Valverde[13], en su magistral edición del poemario, recusó la endeblez de tales planteamientos al llamar la atención sobre *«el fondo constante del libro»*, *«desolado y lúcido»*, ajeno a la decoración del primero y el paisajismo del segundo.

Cristaliza *Nuevas* por los años en que, según algunos, estaba ya agotado el poeta y se veía aislado y escribiendo a contracorriente por la irrupción de la «nueva poesía». Falso. Siguió avizor la evolución de la lírica reciente, que no hizo sino robustecer sus posiciones, dio a luz la gran aventura de los apócrifos y llevó a su poesía a una nueva fase. En la poética que escribió para la antología de Diego (marzo de 1931) dejó muy clara su posición. Tras insistir en su concepción de la poesía como *«la palabra esencial en el tiempo»*, manifestaba su desacuerdo, aun cortésmente *(«algo en desacuerdo»)*, con los poetas del día por su *«destemporalización de la lírica»*, que era la consecuencia del *«desuso de los artificios del ritmo»* y del empleo conceptual de las imágenes, y reivindicaba su futura antología con poetas inmersos *«en las mesmas aguas de la vida»*. *«Ellos devolverán* –señalaba– *su honor a los románticos, sin serlo ellos mismos»* (II 1802-1803). Uno de esos poetas sin duda era Lope.

---

[12] De *Los complementarios*, «apud» Manuel Alvar, ed., *Antonio Machado, Poesías completas*, Espasa Calpe, Madrid, 1988, pág. 410.

[13] Antonio Machado, *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*, ed. José María Valverde, Castalia, Madrid, 1971, pág. 40. Consideramos también lo que escribió en las condensadas páginas de su *Breve historia de la literatura española*, Guadarrama, Madrid, 1969, págs. 208-216.

Al producirse así, Machado estaba postulando una poesía de los sentimientos, que incidiría en lo eterno humano. Al afirmar además que «el intelecto no ha cantado jamás», se anticipaba a la poesía de la impureza (Neruda), a la «rehumanización» de la lírica, a la inserción del poema en la historia. Estas palabras suyas fueron un poco el *mot d'ordre* que llevaría a los poetas del 27 a reencontrarse con el maestro de ayer. Él había agotado la aventura intimista, simbolista, en el primer libro; se había abierto al Otro en el segundo, pero la muerte de Leonor le hizo ocuparse de nuevo de su conciencia atormentada. Su lucidez, su formación institucionista y liberal, su conciencia sensible que no podía ofender al obrero esclavizado con la rica sensibilidad del poeta, le impedían retornar a ese intimismo sustancialista y, en consecuencia, adoptó una actitud resignadamente crítica. *«Canto y cuento es la poesía»*, escribió en *Nuevas* (I 663). Como señaló Valverde, Machado se plegaba al doble afán de cantar y contar entrecruzando objetividad y subjetividad. Pero era una empresa ardua porque lo que estaba en cuestión era la misma noción del poeta, del que el apócrifo Meneses anticipaba su jubilación: *«El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico»* (II 709).

El apócrifo surgió como una respuesta a la necesidad de atenuar, si no eludir, la omnipotencia del yo que sentía Machado. No se trata en los apócrifos de heterónimos al modo de Pessoa: la heteronimia tal como la concibe el poeta portugués es consecuencia de un desdoblamiento psíquico, que suscita una lengua, un estilo e incluso una ortografía diferenciadas. Pero tampoco las criaturas inventadas de Machado son meros seudónimos: tienen perfil biográfico, apuntan condición de personajes semidramáticos. Fue la de Machado una incursión por los dominios del yo devastado, equivalente a la que había ejecutado Marcel Proust, cuya obra conocía bien, y similar a las tentativas de Nietzsche y su Zaratustra o de Valery y su monsieur Teste.

A caballo entre el seudónimo y el heterónimo, más cerca de este que de aquel, el apócrifo argumenta de modo irrefutable sobre la renovación machadiana. De hecho lo anunciaron algunos versos «filosóficos», desde el «Converso con el hombre que siempre va conmigo» hasta «Mas busca en tu espejo al otro, / al otro

que va contigo» o: «Busca a tu complementario / que marcha siempre contigo (I 492, 627, 629»). La necesidad del apócrifo alentaba en las palabras de Meneses y todavía más en la postulación de un apócrifo coetáneo, Pedro de Zúñiga.

Fue José María Valverde uno de los primeros críticos que se preocupó en atender y comprender las compleja filosofía de base kantiana que nutre el pensamiento de Abel Martín e impregna construcciones poéticas tan decisivas como el magistral poema «Siesta. En memoria de Abel Martín», demostración ejemplar de cómo se puede hacer gran poesía de pensamiento sin derogarla en logomaquias filosóficas[14] Pero la cuestión es aún más compleja. Jon Juaristi[15], partiendo del supuesto de que el poeta descendía de una familia de marranos portugueses, ha argumentado sobre sus raíces judías y su proyección en la obra: así la apuesta de Machado por una Divinidad ética, no genesíaca, el Dios creador de la nada. Los apócrifos serían, según estos planteamientos, otro indicio judaico, convergente Machado con los dos únicos escritores modernos, ambos de origen judío, que cultivaron las prácticas heterónimas, Pessoa y Max Aub; se trataba de producir la heterogeneidad a través de la alteridad; ya lo había hecho su padre, *Demófilo*, y Abel Martín, en el mismo orden de cosas, encuentra en su sueño preagónico a su cuerpo juvenil, con el que dialoga.

Por lo demás, convendría no olvidar lo que representa la prosa de *Juan de Mairena* en la historia de la prosa española: la invención de un nuevo estilo ensayístico, flexible, ágil. Se afirma a menudo que la prosa machadiana representa una novedad estilística más sustancial que el verso; pero los productos estéticos no se juzgan, o no se juzgan solo, por su novedad formal, que se inscribe en el más vasto horizonte de la novedad artística. Formalmente, el verso machadiano puede no ser novedoso, aunque no es tan conservador como superficialmente cabría colegir, pero es novedoso *dentro* de un producto estético y su radical novedad artística es lo que le ha dado un lugar de privilegio en la poesía española. El gran innovador «formal» de la época de Machado es Darío;

---

[14] Valverde, *ibíd.*, pág. 85.

[15] Jon Juaristi,«Prólogo» a Enrique Baltanás, *Los Machado*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006.

el gran innovador, sin más, es don Antonio con sus poemas traspasados por la «honda palpitación del espíritu».

A la existencia de los apócrifos debemos varios poemas cenitales de Machado y de toda nuestra poesía. Es el ya consignado «Siesta. En memoria de Abel Martín»; son «Últimas lamentaciones de Abel Martín» y «Muerte de Abel Martín» (sin olvidar el soneto «Al Gran Cero»). Estos poemas no tienen antecedentes ente nosotros. Sería fútil establecer relaciones de dependencia entre ellos y los poemas dramáticos de Espronceda o los dialogados de Campoamor. Narración y monólogo se integran en las dos composiciones más extensas, traspasadas ambas por un aire ultrarreal. Remata el ciclo el monólogo «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela»: un delirio que parece surrealista pero es solo tributario del irracionalismo europeo de comienzos de siglo, tal y como se cifra en la obra de Alfred Jarry y se encarna en la parte final de *Paradox, rey,* de Baroja, con la delirante apoteosis del reino de Uganga; añádase la huella de Kafka en la figura del sambenitado (en 1925 publicaba *Revista de Occidente* la traducción *de La metamorfosis* de Kafka, debida a Jorge Luis Borges). El monólogo, hermético pero no sibilino, presenta a Machado sumido en el mundo de la muerte y la pena capital sobre bases folclóricas ajenas al surrealismo[16].

Cerraron la serie poética de los apócrifos, en la edición última de las poesías completas (1936), las que él llamó «Otras canciones a Guiomar», del más depurado erotismo, y escritas *«a la manera de Abel Martín y Juan de Mairena»*:un modo de denunciar la condición apócrifa de aquel amor (Valverde). Y cerrando la edición, «Otro clima»,acaso debido a Abel Martín, quien reflexiona sobre el mundo que sobrevendrá tras él, y es una visión grandiosa de lo que podrá ser el porvenir, con la lucha de los proletarios por la emancipación y el triunfo quizá de las fuerzas progresistas; en Martín resuenan las palabras de Meneses a Mairena: *«un aire de cielo aterecido / le amortecía el fino estradivario. / Sangrábale el oído*> (I 737).

---

[16] Joaquín Marco, ed., *Antonio Machado, Donde las rocas sueñan. Antología esencial (1903-1939),* Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, cf. pág. 35-37.

Esto escribía al filo de la guerra civil el «acabado» poeta; el gran preocupado por los fantasmas de la historia pero también por las pesadillas del tiempo y la condición humana. Este Machado se muestra sobre todo en los sonetos cifrados en clave alegórico-dantesca, cuyo primer paradigma lo constituyen aquellos que se agrupan bajo el título de «Los sueños dialogados». Poeta de la vida, se enfrentaba Machado al universo sombrío de la muerte, atrás ya irrecusable e insoslayable el territorio de su pasado, que limitaba su experiencia amorosa y vital con Leonor: *«¡El muro blanco y el ciprés erguido!»*, canta el segundo de los poemas; en el primero una misteriosa encina negra brota de los parajes castellanos evocados por la memoria. Muro y ciprés, con expresiones diversas, van a nutrir trágicamente este mundo. El paisaje se vuelve infernal, al modo dantesco, en el tercer soneto, donde el crepúsculo suscita *«un resplandor de aurora»* en la *«roca cenicienta»* (la *«cenicienta* roca» del soneto inicial); una aurora que aterra al caminante *«más que fiero león en claro día / o en garganta de monte osa gigante»:* metáforas del horror en que se ha convertido la vida, con la misma filiación dantesca. El poema está dirigido a una misteriosa dama –«*señora*»– incitante, sí, pero a la que el poeta no puede atender, arrastrado como está por las fuerzas oscurass: *«yo voy hacia la mar, hacia el olvido...* ». Solo con su soledad, la invoca a ésta en sentencia inquietante: «*Descúbreme tu rostro, que yo vea / fijos en mí tus ojos de diamante*» (I 662, 663).

¿Qué son esos ojos sino los de la muerte? Mirada dura, implacable, con la que topa el antiguo soñador de los caminos de la tarde, transmutado ahora en jinete que cabalga por *«agria serranía»* y a quien sorprende un rayo a cuya luz siniestra ve «*la afilada crestería / de otra sierra más lueñe y levantada*». Aún le queda otra visión más terrible: *«¿Y vio el rostro de Dios? Vio el de su amada. / Gritó: ¡Morir en esta sierra* fría!» (I 650).

Del otro mundo viene la muerte, que el poeta ve en su terrible contemplación, en no *amorosa visione.* Alguna esperanza subsiste, no obstante, como la que enciende el grandioso soneto «Esto soñé», donde se atreve a soñar que el *«tiempo»* –el homicida que nos lleva a la muerte– «*o fluye en vano / [...)] era un sueño no más del adanida*». *Por un* momento, el hombre, se siente dominador de las fuerzas del cosmos, y *«mostraba al*

mundo el ascua de la vida, / sin cenizas el fuego heraclitiano» (I 650).

Pero es solo un sueño bueno, como el poeta hubiera dicho. Porque este Machado ya no busca a Dios entre la niebla; se ha topado con la muerte; la ve ya por todas partes. El asesinato de Lorca se convierte en la dolorosa plataforma desde donde la inspiración salta al encuentro de Federico con «Ella». El infortunado poeta la requiebra: *«Porque ayer en mi verso, compañera, / sonaba el golpe de tus secas palmas...»* . «¿Compañera» de Lorca o del propio Machado? Federico hizo de la muerte personaje de *Bodas de sangre* (*«y diste el hielo a mi cantar y el filo / a mi tragedia de tu hoz de plata»*, I 828-1829), pero ¿se trataba en verdad de su compañera? Compañera, desde luego, sí lo fue de este Machado postrero, que ha descendido al infierno; Abel Martín hace de Caronte un ángel que le pide el óbolo para transportarlo a la otra ribera; un Abel sumido en espantosa soledad porque pensaba *«que Dios no le veía>* *«y en su mudo desierto caminaba»*. Pero la dama de los ojos adamantinos se acerca hasta su lecho de agonizante: *«Y vio la musa esquiva, / de pie junto a su lecho....»*.

No muere Abel con serenidad sino en medio de amarga decepción. En primer lugar, de la *dama misma*, cuyo rostro terrible al fin ha visto: *«por ansia de tu cara descubierta, / he pensado vivir hasta la aurora (...) / Hoy sé que no eres tú quien yo creía»*, decir sibilino, que remite a la ambigüedad del cierre de «El jinete y la sierra»; pero le agradece, con todo, su *«frío desdén>*. La muerte se da cuenta de la injusticia que comete: «...Quiso la muerte / sonreír a Martín, y no sabía»; la agonía de Martín es dura, muy consciente él del relativismo universal que iguala a todos (soñador y vigilante, hacedor de caminos y mero caminante): *«Y sucedió a la angustia la fatiga / que siente su esperar desesperado» (...)¿Y ha de borrarte el sol del nuevo día?»* (I 735-736).

Con algunas variantes, Mairena lamentaba el final de su *«pobre maestro»*, que *«tuvo una agonía dura, trabajosa»* (II 2034). Era, es el infierno de la nada. Tampoco salimos del infierno en el monólogo «Recuerdos». La horca, la degollación y el garrote son sus protagonistas. El *inferno* dantesco es mencionado de modo expreso: «*¡Bajar a los infiernos como el Dante!*». Pero todo sucede en clave grotesca, con un sentido del humor que hasta ahora solo se

había empleado en las páginas más agrias de *Campos: «Dejad* toda esperanza.. Usted primero. / ¡Oh, nunca, nunca, nunca! Usted delante!» (I 724).

¡Cuán lejos ya de aquel que soñaba caminos de la tarde, o buscaba a Dios entre la niebla! La pesadilla ha sustituido al sueño; el mundo mago de su conciencia juvenil ha desaparecido: mucho antes de que la muerte lo finiquite la vida cotidiana se lo ha engullido. Adiós a los *«colmenares»* de los sueños. Algo muy importante ha acaecido dentro del sujeto poético y del existencial que lo soporta. El primer boceto en prosa del poema data de 1914; pero es ahora (1931) cuando lo retoma; en realidad se limita a contextualizar los pasajes alusivos o concernientes a las ejecuciones y sus instrumentos. El antiguo soñador se ha convertido en un neurótico atormentado por la pesadilla del desastre final que a todos nos aguarda. Del simbolismo como escuela no queda, en sentido estricto; Machado estaba de nuevo solo con sus clásicos: don Jorge, Bécquer...

Solo y preagónico. El amor no lo salva; bien al contrario: lo condena. Como su maestro Martín, concluye que la pasión amorosa (y la suya por Guiomar, Pilar Valderrama), hecha de renuncias e inhibiciones casi *contra natura,* es pura invención, como lo es en general la experiencia de esta clase; *«En un jardín te he soñado / alto, Guiomar, sobre el río».*Por eso, porque es un amor apócrifo, suscita otras canciones «a la manera de Abel Martín y Juan de Mairena», donde leemos que *«Todo amor es fantasía...»* (I 736).

La guerra civil no solo confiere acentos épicos a su poesía, sino que demasiado a menudo reinstala al sujeto poético en los espacios infernales. Los mitos positivos comparecen: así Poseidón y los tritones eróticos que el poeta ve en sus poemas valencianos («Amanecer en Valencia», «Meditación»); pero son los mitos no paradisíacos los que más tiran de él. Es el soneto a la muerte del niño herido, donde la luna, la vieja Hécate, colabora con su obscena luz a los bombardeos sobre la ciudad; es la sombra de Caín, que cruzaba las parameras castellanas treinta años atrás, reapareciendo bajo las alas del «moscardón guerrero»; es Lorca conversando con la Muerte en Granada; son las infernales brujas de *Macbeth* aullando alegres porque el gran asesino será rey. El infierno ha triunfado; solo queda, débil ancla de salvación, el pasado infan-

til, aquel «*delfín de bronce y plata*» (I 715): aquellos delfines que vieron sus padres en Sevilla antes de que él naciera, y que comparecían en la agonía de Abel; es «*mi Sevilla infantil ¡tan sevillana!;* eran «*Estos días azules y este sol de la infancia*» (I 824, 836), como decía el verso encontrado en el traje mortuorio del poeta.

Pero Machado no se ensimismó en la pesadilla del mal, y no lo hizo por un instintivo movimiento antidogmático («*Confiamos / en que no será verdad / nada de lo que pensamos*», I 691), y porque, como señalaba hace ya años Valverde, su paradoja final fue que supo conjugar su escepticismo radical (y su conocimiento del mal, añadimos nosotros) con la adhesión a la causa popular y democrática y la fe en un socialismo de base cristiana.

Evolución implacable la del gran poeta. A los poetas de la experiencia se debe la reevaluación del Machado que soñaba con una «*nueva sentimentalidad*» (I 710). Hay más Machados, pero todos son los rostros de un poeta genial, que acuñó algunos de los poemas memorables de la lengua. Que surgiera con una voz ya hecha, no quiere decir que no evolucionase.

La poesía machadiana se presenta como un discurso de extrema complejidad, como sucede casi siempre con los grandes poetas, pero nunca trasnochado, siempre renovador. Su fidelidad a la métrica anterior al verso libre y el poema en prosa no impide a Machado tomar de Calderón el testigo de la rima; un Calderón a quien iguala en la perfección y originalidad de su consonante; Machado supone además un paso al frente en la exploración de las rimas antigramaticales y del encabalgamiento, que elude el sonsonete de la rima asonante. Tan consciente era Antonio Machado de su sistema métrico que para conseguir el objetivo de lograr un perfecto artefacto poético no suscribió para la silva el modelo tradicional de versos libremente trabados, sino que hizo de la estrofa (pareados, tercetos, cuartetos y otros grupos definidos) la unidad básica de aquella, no el verso, como había sido el modelo durante siglos[17]. Que esta corriente sea hoy minoritaria, aunque la

[17] Tomás Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ariel, Barcelona, 1975, págs. 246-247.). Para la evolución de la poesía europea en lo que se refiere a la naturaleza de las rimas, cf. Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1970.

han cultivado grandes coetáneos del poeta como Borges, en nada atenta contra la coherencia y solidez de su sistema. Por lo demás, Machado nunca aspiró a ser actual.

Ni trasnochada, ni tampoco estática, la poesía de Machado cambió al menos tres veces, aun con su fidelidad esencial a su voz (*«A distinguir me paro las voces de los ecos, / y escucho solamente, entre las voces, una»*, I 492). Comenzó en el postsimbolismo y de ahí derivó al intimismo (*Soledades* de 1907); lo hizo después a la poesía de tipo civil (*Campos*), de lenguaje más centrífugo; y puso rumbo luego a la poética de los apócrifos, que ponía en tela de juicio la noción misma del poeta en la sociedad burguesa. Y ello sin olvidar sus incursiones en las canciones de base popular, que se anticipan al neopopularismo del 27. Las suyas no derivaban, como las de Alberti, de los cancioneros musicales del XVI, ni, como las de Lorca, de la proyección del nacionalismo musical (Falla). Este avituallamiento en el folclore andaluz era también otra táctica contra el narcisismo poético de raíz burguesa. «*Canto de frontera*» eran las soleares para Abel Martín (I 693).

La adopción del sistema métrico clásico era consecuencia de su concepción de la poesía como palabra en el tiempo, no fruto de ninguna estrategia arcaizante. A estos cambios acompañan mutaciones ideológicas: del culto al yo de la primera etapa pasamos a su relegación en la segunda, y a su destrucción por los apócrifos, que lo hacían converger con un poeta tan avanzado como Fernando Pessoa. Machado puso en tela de juicio sucesivamente el positivismo, el bergsonismo y el existencialismo El idealismo vagamente deísta de los dos primeros libros cedió el paso al nihilismo de los últimos poemas, punteados por el pesimismo ante el paso del tiempo y la inminencia del acabamiento, todo ello dentro de la concepción del universo como caos. Dios, ser que se *es*, no podía crearse a sí mismo, sino crear la nada.: «*Cuando el* Ser que se es *hizo la nada*». El universo como caos, sí, pero también como apócrifo, según dejó caer al paso en *Juan de Mairena; «ahógame esta mala gritería, / Señor, con las esencias de tu Nada»* (I 734), resumía, turbador, el agonizante Martín. Recordemos de paso cómo ya el poeta de *Soledades* cuestionaba la sustantividad del yo dirigiéndose a la noche en estos términos turbadores: «Dime si sabes, vieja amada, dime / si son mías las lágrimas que vierto...» (I 451).

Puesta en duda de la sustantividad del yo, demolición en marcha del fundamento mismo de la poesía burguesa. No era esta demolición la que ansiaban los versos de *Arias tristes*, quizá porque, como el mismo Machado señaló en temprana reseña, había mucho más sueño que de realidad en aquellos melancólicos poemas. En todo caso, las preocupaciones narcisistas del joven Jiménez andaban muy lejos del ámbito por donde discurría Machado. ¿Dónde está el poeta del XIX?

Hay más todavía. Machado emprende también la desmitificación del concepto social del arte. El más influyente poeta español de la posguerra en este último fin de siglo lo reconocía así al estampar al frente de su poesía reunida estos versos de la segunda edición de *Campos*, de la sección «Parábolas», agrupados bajo el modesto título de «Consejos»: una manera de reconocer el magisterio palpitante de don Antonio y de proclamar su adhesión a una línea central de la estética de la posmodernidad: *«la vida es larga y el arte es un juguete»*, se afirma ahí, y aún: *«el arte es largo y, además, no importa* (I 584).

Antes de 1917 remataba, pues, Machado la condición sacral del arte y postulaba su naturaleza lúdica. Una vez más en solitario. Su compañero de generación, Juan Ramón Jiménez, suscribía por entonces, y fue fiel a ella el resto de su vida, una concepción cuasi religiosa de la poesía («la eterna y fatal Belleza Contraria...»), en la que el poeta era «un creador oculto de un astro no aplaudido», y entre los líricos del 27 se repetían afirmaciones equivalentes: para Salinas, la poesía era «una aventura hacia lo absoluto»; Dámaso Alonso la calificaba como «un fervor y una claridad. Un fervor, un deseo íntimo y fuerte de unión con la gran entraña del mundo y su causa primera»; y Lorca afirmaba tener «el fuego en mis manos»[18]. Que en nuestros días haya podido impugnarse esta concepción «lúdica» del arte –así por George Steiner– es cuestión en la que ahora no entramos.

Arte el de Machado que palpita, como palpita, ínsita, la imagen de su autor. Así, hemos presenciado el derrumbamiento de los grandes sistemas filosóficos: Machado tenía *in mente* esa ruina

---

[18] En la antología de Gerardo Diego (Signo, Madrid, 1932), págs. 110,169, 218 y 298.

cuando filosofaba del modo desprejuiciado que lo hacía. Un Machado que excedía a Ortega en profundidad y a Unamuno en mesura, aunque su modestia lo llevara a calificarse falsamente de discípulo. En pleno hervor revolucionario se atrevió a proclamar en Valencia (¡primero de mayo de 1937 y ante las Juventudes Socialistas Unificadas!) que no era marxista, a la vez que pregonaba su fe en el socialismo como «etapa inexcusable en el camino de la justicia» (II 2153).

El conjunto de la obra de Machado ha resistido bien el paso del tiempo, pero hay, como es lógico, zonas que lo han hecho mejor que otras. *Campos* es el libro que más ha envejecido. Su ideología castellanista no está hoy en boga, pero fue su difusión la función práctica con la que nació a instancias de don Francisco Giner, digámoslo en términos pragmáticos. Hay, sin embargo, una función estética, que es preciso salvaguardar. Esa función estética resplandece en los textos menos noventayochistas; el libro hace *pendant* generacional con obras paradigmáticas de Azorín, Unamuno y Baroja. Los paisajes castellanos están poetizados con absoluta maestría, desde la ascensión a las cumbres («Orillas del Duero») hasta la visión casi extática de los campos de Soria.

Llamamos la atención sobre algunos textos menos considerados, como el dedicado a Azorín por su libro *Castilla*, donde el estilo telegráfico, sincopado, no logra quebrar la honda tristeza que embarga al poeta viudo, que se cela tras el caballero enlutado. Entre los poemas de tránsito entre Soria y Baeza se impone destacar el CXXV, fechado en Lora del Río el 4 de abril de 1913, meses después de la muerte de Leonor, con sus mágicos versos finales: «Un día, tornarán, con luz del fondo ungidos / los cuerpos virginales a la orilla vieja» (I 549).

Siguen conservando toda su magia, y es posible que no la pierdan nunca, los poemas a la memoria de Leonor, transidos de la emoción más pura, literalmente conmovedores. De los textos regeneracionistas importa destacar la potencia mítica –antimítica, en rigor– con que están trazados los antihéroes: el hombre del casino provinciano, don Guido, y el joven «lechuzo y tarambana» en quien se encarnará el mañana efímero; son auténticas criaturas infernales, talladas como a punta de navaja.

Y hay que romper una lanza por «La tierra de Alvargonzález», que acredita la desenvoltura del poeta al elegir entre los diferentes tipos romancísticos a su alcance –el Romancero viejo y nuevo, el romance romántico, el lírico de Rubén y Juan Ramón– y el menos atendido y valorado: el romance de ciego, el de los pliegos de cordel. Infravalorado por la crítica académica, acostumbrado nuestro oído al ritmo de los romances artísticos, habituados a su limitada extensión, se diría que estos juicios (pero también prejuicios) han gravitado asimismo sobre el poema machadiano. Lorca lo escenificó con La Barraca; la adaptación incluía la recitación por su parte de extensas partes del poema.

El renovador más genial del viejo romance no tenía inconveniente en identificarse con el romance de ciego de su viejo maestro. Y había materia para ello: los presentimientos del padre que va a ser asesinado –su sueño trágico–, el tremendo estribillo (*«y el que la tierra ha labrado / no duerme bajo la tierra»*), la esterilidad maldita de los asesinos, la copla con dejos de *El caballero de Olmedo*, que canta el pueblo, los versos memorables sobre la ruina de la casa de los malvados y sus campos marchitos (*«tan tristes que tienen alma»*), las comparecencias del espectro paterno, la trágica muerte de los asesinos... (I 525 y 536). Pinceladas de maestro en plenitud. Pero hay que abandonar prejuicios, como el de la extensión del poema, que el romance de ciego exigía, y atender a su dicción limpia, a su equilibrio entre expresión y concepto. Machado convertía en arte la materia vulgar, ahí es nada. Es el único romance de ciego que ha trascendido sus orígenes, porque el de *La zapatera prodigiosa* lorquiana es una parodia, como lo es el que cierra *Los cuernos de don Friolera,* de Valle, que Lorca tuvo *in mente* al componer el suyo. Los romances de Villalón estilizan la materia temática, pero del modelo original no queda nada, y el poema machadiano,aun transfigurado en «artístico», sigue siendo un romance de ciego[19]. Dicen que Lorca lloraba al recitar algunos versos del romance, y eso, más allá de la leyenda, significa algo. El romance denuncia además la decadencia castellana, concordante con el célebre *«Castilla miserable, ayer dominadora»*, cifra de un buen grupo de poemas.

---

[19] Manuel Alvar, *ed. cit.*, Espasa Calpe, Madrid, 1988, pág. 38.

De *Nuevas* conviene atender al inaugural «Olivo del camino», tan maltratado por la crítica desde Alonso. Es un canto a la feracidad de Andalucía, ya no extranjero el poeta en los campos de su tierra, que ve cifrada en el fruto del olivo, la aceituna, desarrollado a través de la historia de la diosa Deméter, la gran diosa de la tierra cultivada.. La extensa silva despliega con extraordinaria perfección la historia de la diosa para concluir con un bellísimo canto de resonancias virgilianas (*Bucólicas*) a la fertilidad de la campiña andaluza, cordobesa. Tierra del mito; Machado lo conocía a la perfección, pero, como señaló Manuel Alvar[20], omite algunos elementos, lo que vuelve el poema deliberadamente ambiguo. No es preciso conocer toda la urdimbre mitológica; basta con dejarse llevar por la precisión, tono y sostenida fluencia del poema que, leído así, puede acabar embriagándonos con pasajes dignos de las *Geórgicas* virgilianas (sección VII) y la exaltación del olivo, el árbol sagrado de Andalucía.

Las poesías de guerra son excelentes y con momentos de máxima intensidad: así «La muerte del niño herido», con su originalísimo cierre; el soneto de despedida a Guiomar; la elegía por la muerte de Lorca, épica también; y el mismo soneto a Líster, tan denostado por quienes en cambio se extasían antes los versos borgianos laudatorios del mercenario y asesino Juan Muraña: «Que el tiempo, que los mármoles empaña, / salve este firme nombre, Juan Muraña»[21]. Cabe exigir al menos igualdad de trato y no aprovechar la ocasión para señalar, con un íntimo punto de satisfacción, que también el hombre insigne cedió a la tentación cainita. ©

---

[20] *Ibíd.*, pág. 44.

[21] «Alusión a una sombra del ochocientos noventa y tantos«, en Jorge Luis Borges, *Obras completas*, RBA, Madrid, 2005. pág. 827.


Encuentros
en casa
de América

Javier Marías: «El grado de ignorancia en España es deprimente»

Ana Solanes

Han tenido que pasar casi ocho años para que Javier Marías escribiera la palabra «fin». Antes de esas tres letras, las casi mil seiscientas páginas de su trilogía *Tu rostro mañana*, que integran las novelas *Fiebre y lanza* (2002), *Baile y sueño* (2004), y un último tomo, *Veneno, sombra y adiós,* que la crítica señala ya como su obra maestra.

Cuando tuvo lugar esta entrevista, contaba Marías que aún no se había desprendido del todo del libro, que todavía se sentía invadido por ese universo en el que ha vivido como en un refugio estos últimos años, de modo que le aliviaba no experimentar *«ese vacío del quehacer terminado, parecido al que deben de sentir los jubilados».*

La verdad, la culpa, la violencia, la moral, el egoísmo... de todo eso, y de mucho, muchísimo más, habla *Tu rostro mañana*, por boca, sobre todo, de ese protagonista narrador con el que los lectores de Marías ya están familiarizados, pero que terminan de conocer del todo en *Veneno, sombra y adiós.* Ese Jacobo-Jaime-Jacques Deza que nació en la imaginación de Javier Marías hace ya dieciocho años, en su novela *Todas las almas*, y en cuyas peripecias vitales y reflexiones cabe todo: el humor y el drama, la digresión filosófica y la aventura, el relato a medio camino entre la ficción, y la realidad, la autobiografía, la historia, la memoria y el ensayo.

Javier Marías nos recibe en su casa del centro de Madrid y se presta a conversar, sin prisa, siempre dispuesto a divagar y a reír, como en sus libros. Tan generoso con su tiempo que, sin darnos cuenta, transcurren un par de horas charlando sobre los más diversos temas al hilo de algunas de las citas de *Veneno, sombra y adiós...* de este libro enorme, en todos los sentidos.

–Ha puesto punto y final a casi mil seiscientas páginas, su novela más ambiciosa. ¿Cómo fue adquiriendo conciencia de la magnitud de la historia que tenía entre manos?

–No es una cosa a la que puedas ponerle fecha porque éste no es un libro que estuviera concebido desde el principio con esas dimensiones, ni muchísimo menos. Es posible que de haber sabido que iba a acabar convirtiéndose en esta cosa monumental, aunque sólo sea por tamaño, ni siquiera lo hubiera abordado. Cuando yo saqué el primer volumen hace justo cinco años hablé de un segundo volumen, en absoluto de un tercero, y sabía que iba a ser una novela extensa. Y cuando llevaba la mitad del primer volumen escrita me di cuenta de que una de dos: o iba a ser un libro muy, muy largo, o bien lo sacaba en dos partes, en dos volúmenes a pesar de que los editores se oponían porque decían que la gente no iba a querer esperar. Así que no hay un momento determinado. Hay libros que crecen a partir de sí mismos y uno les va viendo las posibilidades a medida que escribe. El ejemplo es el de *Don Quijote,* que como se sabe, en un principio iba a ser una novela corta con tan sólo lo que hoy en día son los seis primeros capítulos. Así que es algo que ha ocurrido a menudo, aunque en mi caso no ha habido una ambición previa.

–En este caso la magnitud no es sólo por la extensión, sino también por la cantidad de temas de los que trata. Tu rostro mañana *habla, entre otras muchas cosas, del modo en que ignoramos nuestros límites. ¿Cree que, como se dice en la novela, en esta vida llegar a ser cruel o deshonesto, o hasta un criminal, sólo es cuestión de tiempo, de tentaciones y circunstancias?*

«Algunos libros crecen a partir de sí mismos, como el Quijote, que iba a ser una novela corta»

–Para el que lleva esa probabilidad en el interior de sus venas, como se dice en el libro, sí. Para el que no la lleva no.

–¿No llevamos todos dentro esa probabilidad del mal, aunque no llegue nunca a manifestarse?

–No, no creo que la llevemos todos, por fortuna. La idea de que todo el mundo tiene capacidad para el mal, llámalo como quieras, y sólo es cuestión de circunstancias o de tiempo que eso se manifieste, sería demasiado simple. A mí me recuerda en cierto sentido a lo que han dicho a lo largo de todos estos años de la democracia en España muchos de los escritores que incluso se comportaron mal durante el franquismo. No es que estuvieran con el bando franquista simplemente, alguno lo estaría en su día, supongo que de buena fe, por así decirlo, porque creían en sus ideas, pero hubo gente que realmente colaboró con ese régimen cuando ya se vio que era un régimen tiránico, o que hicieron cosas muy feas, sobre todo en los primeros años de la posguerra. Pues una de las cosas que han intentado decir algunos de ellos para justificarse es que todo el mundo hacía lo mismo, que no había más remedio para sobrevivir, que había que colaborar y estar a buenas con el régimen. Y eso no es cierto. Hubo gente que no lo hizo y que tan necesitada estaba de sacar a su familia adelante como el resto. A muchos de ellos, como es sabido, se les impidió ejercer su profesión, ya fueran médicos, arquitectos, abogados o lo que fuera, y tuvieron que salir adelante no se sabe muy bien ni cómo en algunos casos. Pero no todo el mundo se plegó a eso. En cambio, pensar eso sería como decir que todo el mundo, expuesto a determinadas circunstancias, hace lo mismo. Pues no, no todo el mundo lleva ese mal, esa probabilidad de ejercerlo en el interior de sus venas, como se dice en la novela. Por el contrario, hay gente que lleva en el interior de sus venas otras cosas estupendas, lo que pasa es que lo ignoramos. Mucha gente cree saber mucho sobre sí misma y con mucha ufanía dicen que jamás actuarían de un modo determinado, y cuando oigo o leo estas cosas siempre se me escapa una mueca de escepticismo, pero es muy difícil saberlo.

«Muchos colaboraron con el franquismo cuando ya se veía que era un régimen tiránico»

–En las guerras, y en la novela se habla de varias de ellas, sí sale esta capacidad de ejercer el mal. ¿Cree que, como dice uno de los personajes, Wheeler, en tiempo de paz se juzga con mucha severidad a los tiempos de guerra?

–En las guerras sale porque se obliga a los combatientes y a parte de la población civil. La guerra y la paz son dos cosas excluyentes. En tiempo de paz no se concibe el tiempo de guerra y en el de guerra tampoco se concibe ya el tiempo de paz: hay una guerra y hay que ganarla, aun haciendo muchas cosas que normalmente uno no haría. Lo grave es empezar una guerra. Una vez empezada y una vez que uno participa en ella, se hace todo lo necesario, como también se dice en el libro, lo cual también a veces incluye lo innecesario. Precisamente una de las cosas que se plantea uno de los personajes de la novela es que durante la guerra hizo con su mejor voluntad todo lo que creía necesario y luego es incapaz de ver que eso fuera realmente necesario para ganarla, se pregunta si quizá no se hubiera ganado realmente si ella hubiera dejado de hacer lo que hizo.

–El «veneno» al que se hace referencia en el título de este tercer tomo de Tu rostro mañana *es también el de la violencia: el narrador se siente envenenado cuando su jefe le obliga a ver unas grabaciones en las que se recogen actos terribles, torturas, asesinatos, sadismo... Y ese veneno es, seguramente, el que lleva al pacífico Jacobo Deza a terminar ejerciendo él mismo esa brutalidad. Hay en el libro una reflexión sobre el proceso de inoculación de la violencia ¿Lo que vemos cada día por televisión es eso, veneno para los ojos?*

–En gran medida sí, en la novela se puede decir que hay un descubrimiento por parte del narrador de que existe ese recurso. Claro que se emplea la violencia, mucho más de lo que pensamos y eso que con las televisiones mostrando todo tipo de atrocidades vemos que se utiliza la violencia en mayor medida de que lo hemos sabido nunca. El protagonista descubre eso, le horroriza lo que ve pero, al mismo tiempo, ese veneno se le inocula y pasa a no

---

«En la televisión vemos todo tipo de atrocidades y la violencia es más explícita que nunca»

descartar hacer uso de la violencia. Todo viene de una frase que aparece en el segundo volumen *Baile y sueño* en la cual, después de que el personaje de Tupra ha ejercido una violencia ante el protagonista, él se lo reprocha y el otro le dice «bueno ¿y por qué no? Explícame por qué no» Y él entiende que no le está pidiendo que le diga lo que ya sabemos todos sobre si es mala la violencia, sobre el pecado, porque te pueden llevar a la cárcel, porque debes amar al prójimo... todo eso se da por descontado. Le está preguntando por qué no, más allá de todos esos conocimientos heredados. Y se da cuenta de que le resulta muy difícil contestar más allá de los tópicos, que aunque sean ciertos no dejan de ser saberes que tenemos todos heredados. Pensarlo por uno mismo es difícil.

–«La vileza es la esencia del Estado», *se dice en la novela. ¿También incluso en tiempos de paz?*

–El Estado o el poder necesitan que haya alarmas, necesita que haya amenazas y peligros y la sociedad se sienta relativamente en peligro y relativamente amenazada. Entre otras cosas porque ésa es la única manera de que el Estado pueda ejercer una de las funciones más beneficiosas para sí mismo, que es la de protector. Si no hay peligro ni amenazas el estado pierde fuerzas, pierde categoría. De modo que necesita la traición y, si no la hubiera, tendría que crearla. Eso hoy en día en Estados Unidos se ve más claramente que en España porque, dentro de todo, éste ha sido un país bastante sensato después de los atentados del 11-M, y sin embargo en Estados Unidos o en Inglaterra el cambio de leyes ha sido realmente monstruoso, la supresión de libertades ha sido tremenda, en un cierto sentido se podría decir que de una manera injustificada porque evidentemente existen peligros, aquí hemos sufrido un atentado en el que murieron casi doscientas personas y podría volver a ocurrir, ahora bien, han pasado ya años y no ha habido otro ni aquí ni en Estados Unidos. No es una cosa permanente. Por eso no es una guerra y cuando se utiliza en término «guerra contra el terrorismo» a mí me indigna porque una guerra

---

«El Estado necesita que haya alarmas y amenazas y que la sociedad se sienta en peligro»

es una cosa diaria, cotidiana. Hay tan pocas posibilidades de que a uno le toque eso como de que se caiga un avión y se estrelle, y eso no es algo que aterre a la gente. En cambio no me cabe duda de que al menos en Estados Unidos y en Gran Bretaña ha habido un fomento de ese miedo permanente y cotidiano cuando no se corresponde con una cotidianidad en el peligro.

–Sin embargo es verdad que en España no se ha alentado, pero usted mismo ha denunciado en algún artículo cómo aquí lo que también ha ocurrido es que se ha cambiado el foco al no preocuparnos de ese terrorismo islamista, sino más de las luchas internas de la política y de la repercusión de los atentados en los distintos partidos.

–Aquí a los diez días más o menos del atentado todo era normal en la calle, y por un lado me parecía bien, aunque quizá por otro da la sensación de que mucha gente, y en parte los políticos, y eso sí es más grave, parecía considerarlo una excepción que no tiene por qué volverse a dar y eso no es así tampoco. Con eso no estoy diciendo que yo pretenda que se instauren aquí reglas y limitaciones de las libertades individuales en absoluto, pero sí es verdad que quizá la sociedad española en un momento ha estado demasiado despreocupada pensando «bueno, son estos locos islamistas que ni nos van ni nos vienen» y hay un exceso de confianza. Aunque yo, con todo, prefiero esto a lo contrario.

–«Rápido el llanto pero más veloz el olvido», *se dice en la novela. Uno de los temas centrales de* Tu rostro mañana *es esa forma de egoísmo que es el instinto de supervivencia, como se dice al comienzo de* Veneno, sombra y adiós: «Uno no lo desea, pero prefiere siempre que muera el que está al lado».

–Eso lo dice Tupra que es un personaje bastante cínico, pero incluso el propio narrador le dice que no siempre es así, que de vez en cuando hay personas que sí echan una mano incluso a desconocidos y que hasta arriesgan su propia vida. Y yo sí creo las dos cosas, creo que lo normal y lo natural es ese sentido de supervivencia, ese egoísmo y ese poner pies en polvorosa en el momen-

---

«Vivimos despreocupados. Aquí, a los diez días del atentado del Once de Marzo todo era normal en la calle»

to en que uno se ve amenazado. Pero precisamente porque eso me parece lo normal, lo que considero extraordinario del ser humano es que no siempre lo haga. Y a mí me conmueve mucho ver que efectivamente cuando lo sensato sería decir sálvese quien pueda, que no siempre sea así, y se den muestras de solidaridad, porque supongo que una de las grandes cosas del ser humano es su capacidad para sentirse solidario con los demás. Y que eso suceda a veces, me parece extraordinario y por eso no dejo de ser optimista. A veces no hay que ser heroico para decir simplemente «esto no está bien» y yo creo que eso se da, aunque cada vez menos. Ha habido largas temporadas en la historia de la humanidad en que no se ha dado como aquí en España durante el franquismo cuando la gente, como decíamos, miraba hacia otro lado. En mi experiencia lo normal es eso, la gente no se arriesga por otros, o rara vez. Cuando he tenido algún conflicto o algún problema he visto que a mi alrededor la gente ha dicho «allá se las componga éste» y a lo mejor era gente de mi misma profesión que podían haberse visto en la misma situación que yo y sin embargo les podía más el temor a enemistarse con alguien poderoso, por ejemplo. Pero alguno hubo, alguna excepción siempre hay, lo cual ya es mucho y me parece admirable. Cuando la gente tiene miedo se comporta muy egoístamente, pero no siempre todo el mundo, con lo cual estaría de acuerdo con lo que dicen los dos personajes, con que, afortunadamente, no siempre es así.

–Los dos personajes ancianos del libro, inspirados en su padre y en su amigo Sir Peter Russell, tienen una visión negativa de la época actual, en comparación con otras –incluso terribles– que les tocó vivir. ¿Comparte esa visión pesimista de la España actual?

–Creo que decía que extrañamente en una época tan estúpida como ésta, uno cuenta menos con la imbecilidad que con la infamia, porque la infamia la ha habido siempre y el grado de tontería actual no se ha alcanzado nunca, que se sepa. Estamos en una

---

«El grado de tontería actual no se ha alcanzado nunca. Estamos en una época de particular idiotez»

época de particular tontuna e idiotez, a mí una de las cosa que me sorprende mucho a menudo es que uno lee el periódico, que parece algo más serio, no digo ya la televisión, y a menudo veo noticias que están en primera página y si yo fuera el director diría «esto es una tontada, esto no se saca». Tengo la sensación de que casi nadie se atreve a decir «esto es una majadería, no se le hace caso y no se le da carta de naturaleza». Ahora parece que hay que escuchar a todo el mundo, y claro que todo el mundo tiene derecho a decir sus cosas pero los demás tienen derecho a decir «esto es una bobada». Sin embargo hay demasiado miedo y entonces se anulan los filtros. Todo llega, todas las estupideces, todas las ocurrencias llegan, son fomentadas y triunfan. Entonces cómo no va a ser lógico que se eche en falta una época. Las ha habido buenas y malas, y muy malas, como las que tuvieron que vivir esos dos personajes ancianos, la guerra civil en España y la segunda guerra mundial, pero posiblemente, sin embargo, eran épocas en las que la gente tenía un poco más de criterio e incluso de sentido común y menos tontuna generalizada.

–El narrador también se refiere en términos muy duros a «mi país, al que hoy considero envilecido hasta la médula y embrutecido en demasiados aspectos»*.¿Cuáles son las peores expresiones de ese envilecimiento y embrutecimiento?*

–Tengo la sensación de que ahora mismo España es un país bastante envilecido y bastante embrutecido y creo que ha habido una especie de regresión curiosa porque en los años ochenta y parte de los noventa, daba la sensación como de que el país intentaba mejorarse a sí mismo y que había una cierta preocupación por tener mejor aspecto y un poco más de saber y por adaptarse a lo que se creía que era Europa... y parecía que había un afán general de mejora y de salir de la ignorancia. Y en cambio, de unos años a esta parte, me parece que estamos viviendo una especie de regresión. A mí hay cosas que me recuerdan al franquismo, yo que lo he vivido hasta los veinticuatro años y lo recuerdo bien, hay cosas

---

«Me parece que estamos viviendo una especie de regresión. A mí hay cosas que me recuerdan al franquismo»

que me recuerdan a aquella época en la que la gente era muy bruta y además no les importaba y ahora esa misma actitud se encuentra cada vez con más frecuencia. Es un poco deprimente el grado de ignorancia que se ha llegado a tener. Y en cuanto al envilecimiento no hay más que mirar los casos de corrupción que van apareciendo y eso que es sólo la punta del iceberg pero uno tiene la sensación de que es un envilecimiento general y que hay una buena parte de la población a la que los destrozos urbanísticos les parecen bien porque ellos también sacan su provecho.

–Sin embargo, hasta alguien tan poco nacionalista como Jacobo Deza, se indigna cuando ve a un extranjero hablar mal de España y los españoles, reconoce que «nunca nos libramos del patriotismo enteramente». *¿Le ocurre algo parecido?*

–Eso lo dice con preocupación. Yo en ese sentido también soy así porque a todos mis personajes les meto algo mío, y claro que suscribo algunas cosas del narrador, aunque no todas. En ese caso sí, yo soy nada patriotero y posiblemente poco patriota en el sentido en que se usa la palabra normalmente. Pero es verdad que de pronto sucede que, incluso siendo poco patriota, te ha molestado si un extranjero ha dicho algo. Es normal, supongo que asimilable a lo que sucede con la propia familia: uno puede echar pestes de su madre y ponerla verde, pero si viene otro y te lo dice, respondes: «perdona, eso lo puedo decir yo, pero tú no». No tiene mucho sentido y por eso es preocupante, porque no se pueden conciliar las dos cosas. Pero sucede.

–Esa visión tan crítica de España y de Madrid, a la que tantas veces ha calificado de «invivible» ¿no le lleva a pensar en irse de nuevo a vivir al extranjero ahora que ya no debe estar cerca de su padre?

–Puede que me vaya, no he tenido mucho tiempo para pensarlo, pero igual ahora ya sí quizá me vaya, aunque no del todo, porque al fin y al cabo Madrid es la ciudad en la que nací y en la que más he vivido, donde están la mayor parte de mis amistades. Y hay cosas de la ciudad que también me gustan a pesar de que son cada vez menos.

«A muchos ciudanos los destrozos urbanísticos les parecen bien porque sacan su propio provecho de ellos»

–¿Con qué se queda?

–Me gustan algunas calles como el Paseo del Prado, que ya van a destruir por cierto, porque ya les queda poco por destruir; me gusta incluso alguna característica de Madrid que no se ha perdido del todo, como que la gente es bastante desprendida aquí y no le da demasiada importancia al dinero en la vida cotidiana. Pero bueno, es posible que sí me vaya aunque no sé adónde porque el mundo se está poniendo muy antipático y ya no quedan lugares donde irse. Es uno de los problemas de la globalización en los que nadie cae. Todo se uniformiza. Yo recuerdo que cuando en época de Franco uno pensaba que siempre podría exiliarse, se pensaba en Francia, porque era un sitio que tradicionalmente acogía refugiados, pero es que ahora ya los países cercanos están por el estilo.

–La ficción se añade a la realidad también en Veneno, sombra y adiós. *Durante la escritura de este tercer volumen fallecieron dos personas fundamentales para usted a los que había convertido en personajes de la novela: desaparecieron de la vida pero le siguieron acompañando en la ficción ¿De qué manera le afectó en la escritura?*

–A la novela no sé si le afectó, espero que no, porque cuando estás escribiendo una novela creo que si al autor le está pasando algo difícil o doloroso no es bueno que eso se trasluzca o pase a la novela. Cuando uno está muy mal pues no escribe y si escribes es porque ya puedes hacerlo.

–¿Era para usted un consuelo el que esos dos personajes tan queridos siguieran vivos dentro de la novela?

–Sí, en parte era un consuelo y lo noté sobre todo cuando acabé el libro, porque entonces tuve la sensación de que las dos personas de la vida real en las cuales se inspiraban esos dos personajes habían muerto del todo. Tuve casi una sensación de mayor finitud de esas personas que cuando murieron en la vida real, porque en cierto sentido los había hecho hablar todavía, había hecho estar presentes a dos personajes muy parecidos a ellos, podía darles nuevas palabras, nuevas escenas en su vida equiparables a las que podían haber tenido conmigo mismo. Y

«El problema de la globalización es que todo se uniformiza. Ahora todos los países serán por el estilo»

en cierto sentido, con ese elemento vívido que tienen las novelas para quien las lee, pero también incluso para quien las escribe, realmente tenía la sensación de que aún no estaban muertos del todo. Al mismo tiempo es verdad que escribir esas partes en las cuales los personajes correspondientes a mi padre y a Sir Peter Russell aparecen y hablan, en cierto sentido me costaba mucho. Y dada mi forma de escribir, sin un plan predeterminado, con brújula y no con mapa, y que voy averiguando la novela a medida que la escribo, pues también me he dado cuenta de que uno de los azares por ejemplo de esta novela es que si mi padre y Sir Peter Russell hubieran vivido un poco más a pesar de que fueran muy mayores, no sé si me habría atrevido a hacerlos morir en la ficción y es posible que entonces no hubieran muerto en la novela.

–*¿Le gusta dejar actuar libremente al azar en sus novelas?*

–Sí, mis novelas dependen mucho del azar. Por poner un ejemplo, cuando aparecen en una escena los cuadros de la Condesa de Sansegundo y sus hijos, y luego el de su marido el Conde, que están en el Museo del Prado, habrá muchos lectores o críticos que estarán convencidos de que son cuadros elegidos muy a conciencia para establecer una serie de paralelismos y vínculos con la propia historia de la novela. Pero no. Llegó un momento en que tuve que escribir esa escena del personaje que debía estar tomando esbozos frente a algún cuadro, y cuando me tocó escribir esa parte estaba en Soria, donde me voy a veces para escribir con más tranquilidad. Y allí no tenía el catálogo de pinturas del Prado, ni tengo ordenador y como no utilizo internet, tampoco lo podía consultar. Así que me fui a las dos o tres librerías de esa pequeña ciudad a ver si tenían algo y encontré un pequeño librito de obras maestras del Prado y allí encontré el de la Condesa que ni siquiera recordaba y empecé a escribir esa escena. A los pocos días volví a Madrid, fui al Prado y sólo entonces me di cuenta de que al otro lado, separado por una puerta estaba el cuadro del Conde. Así que es puro azar. Pero se trata de conseguir que lo que es azaroso luego se convierta en necesario. Mis novelas están llenas de cosas que parecen deliberadísimas y pensadísimas y no siempre lo son.

«Escribo sin plan, con brújula y no con mapa, averiguando la novela a medida que la escribo»

–En este último tomo se vuelve a contar la historia de su padre, denunciado y represaliado tras la guerra civil, y se dan los nombres de sus acusadores. En el reciente debate sobre la Ley de Memoria Histórica se ha discutido si había que hacer públicos los nombres de los verdugos, ejecutores y demás. ¿Usted qué opina?

–Pues es una de esas cuestiones sobre las que no tengo una idea muy clara, es decir, que tengo ideas contradictorias. Lo cual, dicho sea de paso, en España es muy raro, porque aquí la gente nunca admite tener las cosas poco claras. Es una cosa asombrosa el que todo el mundo siempre se define y se decanta pase lo que pase, por muy difícil que sea dilucidar el asunto. Y este es uno de esos casos en los que yo no tengo muy claras las cosas. Por un lado sí, creo que un acierto sin duda de la transición fue esa especie de amnistía que se llevó a cabo y que nadie empezase a sacarse trapos sucios y reproches y sobre todo que no se enjuiciase a nadie. Creo que, aunque habrán muerto ya la mayoría de las personas que tomaran parte en hechos horribles de la guerra civil, aunque vivieran, no sería ahora cuestión de llevarlos a juicio, me parecería un absurdo. Ahora, una cosa es que no se castigue a la gente y otra es que no se sepa lo que pasó. Sí creo que se tiene derecho a saber lo que ocurrió o quién se comportó de una manera y quién de otra. Y hace ya mucho tiempo, cuando nadie aún estaba por las labores de lo que llaman ahora memoria histórica, escribí un artículo muy irritado sobre escritores que habían colaborado abiertamente con el régimen franquista y han sido artículos que me han traído grandes problemas más de una vez. A ellos nadie les pidió cuentas, y si se hubieran limitado a darse con un canto en los dientes dado que nadie les iba a afear lo que hicieron o el puesto que tuvieron... pero es que tampoco pasó eso, sino que muchos de ellos aprovecharon esa especie de olvido acordado general para entonces inventarse un pasado antifranquista por ejemplo. Y eso ya me parece indignante, una tomadura de pelo. Alguno de ellos, que incluso había redactado aquellos manuales de formación del espíritu nacional, hablaba

---

«En España la gente nunca admite tener las cosas poco claras, todo el mundo se define y se decanta»

después hasta de su exilio, ya en los años sesenta, cuando lo que hicieron fue ocupar un puesto que le ofrecían en una universidad de Estados Unidos, o hasta pretendían presentar como un exilio lo que era un puesto diplomático en París, propuesto por el propio gobierno de Franco. Y yo por mi padre sabía que muchos de ellos eran franquistas convencidos. Por eso en un sentido me parece bien que se sepa lo que pasó, que no se tomen ya medidas contra nadie, pero que se sepa.

–¿Y cuál sería la contradicción?

–Lo que pasa es que la contradicción me viene por algo que también sale en el libro, o en algún otro libro mío incluso: ¿por qué añadirle al mundo algunas historias atroces que ya es suficiente que hayan sucedido como para encima incorporarlas a relato del mundo? Tengo esa duda. ¿Por qué añadirles una vergüenza a los descendientes de verdugos o ejecutores que seguramente no han tenido nada que ver?

–«La memoria es un dedo tembloroso», *cita Deza, y usted añade* «y no siempre atina a señalarnos». *Sin embargo,* Tu rostro mañana *es un esfuerzo titánico de memoria, ¿tal vez porque el olvido es a veces un atajo hacia la impunidad?*

–Esa cita es de Benet, y yo la completo. Hay otro elemento que me hace dudar y es la aversión o la repugnancia que tengo hacia los delatores, seguramente porque mi padre fuera víctima de uno. Y aunque sea distinto no sé hasta qué punto el estar señalando a la gente, sobre todo de cosas ya muy lejanas, no me gusta. Uno de los problemas graves con esta historia de la guerra civil es que yo me he dado cuenta de que cuando era joven, cuando publiqué mi primera novela a los diecinueve años, en el año 71 entonces hacía tanto tiempo que había tenido lugar la guerra de Cuba como ahora hace tiempo que tuvo lugar la guerra civil. Y me parecía una cosa tan remota, a pesar de tener una abuela cubana que tuvo que marcharse de allí cuando perdió España, y que me hablaba de la voladura del Maine. Y ahora no tenemos esa sensación. Segura-

«¿Por qué añadirles una vergüenza a los descendientes de verdugos o ejecutores que no han tenido nada que ver»

mente porque en una guerra civil como aquella es más difícil olvidar al enemigo cuando lo sigues teniendo aquí y después vienen casi cuarenta años de dictadura del que venció la guerra. Pero supongo que también es muy cercana porque los propios padres de la gente de mi generación la vivieron.

–¿Será quizá esa necesidad de hablar después de esa especie de pacto de silencio durante la transición? Igual que ocurrió en Alemania, donde, tras la guerra, hubo también una generación del silencio.

–Sí supongo que es normal que suceda, pero es que no podía ser de otra manera porque estaban todavía allí, como quien dice. Lo que pasa es que aquí la generación del silencio ya la tuvimos. Forzada. También es que en España la gente es muy alegre y muy idiota, lo siento una vez más. Porque la gente no se acuerda, o los más jóvenes quizá ignoran que *Franco murió* tranquilamente en el poder, en su cama y que nadie lo derrocó. A veces la gente actúa como si hubiera habido una especie de conquista de la libertad y no la hubo. Y llegó en gran medida gracias al Rey que ahora la gente se dedica a denostar, cuando él podía haber tirado por un camino distinto del que eligió, aunque le hubiera ido muy mal. Y no es que hubiera habido exactamente un pacto, es que no cabía otra opción.

–Sin embargo, otro de los temas de Tu rostro mañana *es el del precio de no callar.* «No debería uno contar nunca nada», *así comienza el primer tomo. Y en el último se comprueban las consecuencias de dar una opinión. Sin embargo, usted opina continuamente, en sus artículos y también dentro de sus novelas. ¿Opinar es un riesgo, un vicio, un acto de responsabilidad?*

–El que escribe en prensa no tiene más remedio que opinar. Es inevitable porque es también lo que el lector de periódicos busca: una opinión más o menos fundamentada. Yo puedo parecer a veces un poco exagerado porque si no exagero, no me divierto. Por eso en mis artículos digo a veces cosas un poco locas pero intento argumentar a la vez y explicar el porqué de mis opiniones.

«A veces la gente actúa como si hubiera habido una especie de conquista de la libertad y no la hubo»

Y, hombre, hay días en que uno está cansado también de opinar y cosas sobre las que uno no tiene opinión. Y a veces merece la pena exponer cierta perplejidad sobre determinada cuestión y mostrar que las cosas no son tan simples. Y riesgo desde luego (ríe), porque siempre hay gente que se irrita y a veces tienen razón y entonces no tengo inconveniente en pedir disculpas cuando me toca. Hace unos días por la calle me paró uno y estuvo a punto de agredirme directamente, ofendido por mi artículo anual sobre la Semana Santa. Pero también hay gente que te da las gracias y te dicen que menos mal que existen tus artículos. Y por supuesto que es una responsabilidad opinar en un medio de comunicación, aunque parezca que yo no llevo mucho cuidado, sí lo llevo.

–Se supone que para opinar primero habría que saber. Pero también se dice en la novela que hoy en día «nadie está dispuesto a saber con certeza nada, porque las certezas se han abolido, como si estuvieran apestadas.» *¿Tenemos todos una tendencia natural a engañarnos?*

–Sí eso es cierto. A menudo tenemos las pruebas claras de eso. Por recurrir a un ejemplo cercano e inmediato, es obvio que la guerra de Irak fue un disparate, un error, que fue ilegal, no había armas de destrucción masiva etc. y sin embargo hay gente, mucha en Estados Unidos pero también en España, que sigue opinando que sí tenía que ver el 11-S con Irak y con Sadam, que sí había armas... La gente dice «yo ya me he hecho esta idea a mí ya me pueden contar loo que sea, que yo lo voy a negar siempre». Son gente que destesta saber en asuntos colectivos, y a nivel individual nos sucede también. Como se dice en el libro, a veces percibimos avisos o cosas que no nos gustan de personas cercanas a las que queremos, y tendemos a dejarlo pasar hasta que, cuando el tiempo confirma eso, reconocemos que lo vimos, pero no lo quisimos saber porque a veces es difícil aceptarlo. Yo, cuando eso sucede con algún amigo, tomo nota.

«La guerra de Irak fue un disparate, pero aún hay gente que la vincula al 11-S y a Sadam Hussein»

–Y hablando de amigos, otra aparición estelar llamativa en este tomo es la de Francisco Rico. «Hoy ha venido el profesor Rico», dice un personaje llamado Garralde. «El profesor Rico, nada menos. Es una gran eminencia, un primer espada, y muy severo. Al parecer trata a patadas a la gente que le parece idiota o que lo importuna. Es muy temido, muy impertinente, muy cáustico. Es académico de la Española.» ¿Si alguien diese una descripción similar de usted, acertaría en parte o estaría equivocado por completo? A veces se ha quejado de la imagen que se tiene de usted.

–No me quejo, simplemente constato que la tengo y no me explico muy bien por qué. Al trato al menos no creo ser arrogante o altivo o estas cosas que a menudo se dicen de mí. Puedo dar esa impresión o quizá, en los artículos sobre todo, no tengo muchos reparos en señalar lo que me parece una sandez y a lo mejor esa manera tan franca de decirlo puede parecer arrogante pero qué le voy a hacer, es que a mí no me van mucho los eufemismos. Los sé utilizar, sobre todo después de haber pasado por Oxford, podría decir «esto no sería quizá tan inteligente como uno desearía» (ríe), pero francamente no me divierte. Tampoco Rico es así, seguramente luego el pobre es más afable de lo que se dice ahí. Y yo puedo tratar a patadas a alguien en un artículo, pero en persona no creo que trate a patadas nunca a nadie, ni siquiera a los que me parecen más imbéciles. En persona me cuesta mucho no ser como mínimo cortés. No soy de dar bufidos ni dar cortes tremendos a una persona. Por escrito y en artículos es otra historia. Pero me cansa sobre todo cuando viene esa gente que no me conoce y me dice «ah, pero eres muy normal», aunque entiendo que si eres una persona pública tienes que aguantarte.

–*«Todo el mundo muere en el engaño, sin saber nunca lo bastante».* ¿No somos capaces de decir la verdad, ni siquiera a las personas a quienes más queremos?

–Eso se dice en un momento en el que se habla de los muertos. El vivo, simplemente porque se ha quedado más tiempo, sabe

---

«Todos vivimos y morimos engañados, en unas creencias que a los cuatro días ya no van a ser las imperantes»

más, puede averiguar cosas que el muerto no llegó a saber y entonces tendemos a pensar en el muerto, por sabio que fuera, como «pobrecillo, esto no llegó a saberlo». Todos vivimos algo engañados y por tanto morimos algo engañados. Y eso lo relaciono con esa especie de conmiseración que hay hacia las cosas del pasado de la que he hablado en otros libros. Y por parte de los vivos también hay la presuntuosa superioridad que sienten respecto a los muertos simplemente por haber llegado más lejos. Claro que todos morimos en una creencias que al cabo de cuatro días ya no van a ser las imperantes.

–*¿Por qué cree que* «todo tiene un tiempo para ser creído»? *¿Tanto cambia el rostro de las personas con el paso de hoy a mañana?*

–Todo tiene un tiempo para ser creído quiere decir que hay cosas que durante un tiempo se creen incluso colectivamente. Y eso lo saben bien los difamadores y los calumniadores. Si tú ahora vas a Alemania seguramente encontrarás a cuatro gatos neonazis y a cuatro nostálgicos que aún vivan que te digan que Hitler fue un gran hombre y que hizo mucho por Alemania y hasta por Europa. Y sin embargo hubo un tiempo en que lo creyó toda Alemania aunque hoy nos parezca inverosímil. Lamentablemente es así.

–*Una curiosidad: ¿cree que a Ian Fleming, el autor de las novelas de James Bond, le habría gustado* Tu rostro mañana?

–No, no creo. Demasiada poca acción para lo que a él parecía que le gustaba ¿no? A lo mejor a John Le Carré si lo leyera le podría gustar, pero a Ian Fleming no sé...

–*Ha dicho que es el último esfuerzo de estas dimensiones, incluso que ha llegado a tener la sensación de que no iba a escribir más novelas. Supongo que habría que añadir un «de momento»*

–De estas dimensiones seguro. Y claro creo que he dicho casi siempre que «de momento». A día de hoy no me veo, pero eso no quiere decir que dentro de un tiempo o pueda escribir una novela de dimensiones normales. Ahora no me veo en ello porque para mí los comienzos de las novelas son lo más lento y lo más costo-

---

«Hay cosas que durante un tiempo se creen colectivamente, y eso lo saben los difamadores»

so. Las primeras cuarenta páginas me cuestan mucho tiempo y es lo que me resulta también más aburrido: la creación de un mundo, la presentación de personajes y tal. Entonces la mera idea de empezar con otro mundo distinto de éste, ahora mismo me da una pereza infinita, pero puede que sí en el futuro.

–¿Y mientras?

–Mientras siempre puedo escribir cuentos, que es lo que preveo que haré, aunque sólo sea para poder escribir la palabra «fin» a menudo, sin tener que esperar siete años.

–Cuando entrevisté a Enrique Vila-Matas para Cuadernos Hispanoamericanos le pedí que le hiciera una de las preguntas de esta entrevista que ya tenía prevista. Me contestó que, mejor que algo literario, quería preguntarle si todavía conserva, o quizá ha tirado o regalado, el libro de Toussaint sobre Zidane que le regaló la última vez que fueron a un Barça-Madrid..

–Claro, lo conservo, pero aún no lo he leído con este atraso de lecturas que tengo desde hace años. Y por supuesto que pienso leerlo. Nunca además habría regalado un regalo que viniera de él, aunque sea de un forofo del Barça, de un culé. ©



H

Tu rostro mañana

Antonio Iriarte

Aunque con la publicación de *Veneno y sombra y adiós*, tercer y último volumen de la obra, ya sea posible ahora disfrutar de una lectura continuada de *Tu rostro mañana* de Javier Marías, con las nuevas perspectivas críticas y de análisis que ello supone, no ha sido en realidad necesaria la espera para sentenciar. Desde que en 2002 apareciera el primer volumen, *Fiebre y lanza*, estaba claro que nos hallábamos no sólo ante la mejor novela de Marías hasta la fecha, la más honda, compleja y estéticamente madura, sino muy probablemente ante una de las mejores novelas en español en muchos años.

Desde el punto de vista puramente narrativo, no cabe duda de que *Veneno y sombra y adiós* es el más logrado de los tres volúmenes, el más entretenido de leer y el que más «engancha» al lector, superando las cotas de suspense alcanzadas en los dos anteriores, a los que ilumina y da nuevo sentido. Con él, Marías remata brillantemente esta peculiar novela de espías, logrando anudar todos los cabos sueltos de la intriga de forma tan convincente como a veces inesperada: prácticamente no hay detalle que no quede explicado a entera satisfacción del lector, o anclado sólidamente en la trama principal, que sigue las vicisitudes del narrador, Jaime (o Jacobo, o Jacques) Deza, al servicio de una oscura dependencia del MI6 británico. El autor consigue incluso darles nuevo sentido a episodios que podían parecer «menores» en la historia, si no ya cerrados del todo, como el del cantante Dick Dearlove, y que sin embargo acaban por cobrar todo su sentido en este tercer tomo, y por consiguiente en la historia en su conjunto.

Conviene matizar, de todos modos, la proclamada «superioridad» de este tercer tomo, ahora que es posible una lectura de corrido de la novela que acaso altere la percepción de la misma y

---

Javier Marías: *Veneno y sombra y adiós*, Alfaguara, Madrid, 2007.

sus distintas partes. Hasta hoy, por ejemplo, podía parecer que la segunda entrega, *Baile y sueño*, dominada por la brillante y larga escena de la discoteca, en la que Marías consigue literalmente detener el tiempo, así como por la honda reflexión sobre la violencia como experiencia física y moral (y que resulta en algunas de las páginas más líricas y estremecedoras jamás escritas por el autor), frenaba un tanto el desarrollo de la intriga tan bien planteada y dosificada en el primer tomo; ahora, por el contrario, es más que probable que se perciba como la piedra de clave que sostiene toda la novela.

Y es que las consideraciones sobre la violencia que formaban el meollo de *Baile y sueño* se amplían en este *Veneno y sombra y adiós* de forma inquietante para el lector, que no puede evitar verse reflejado en las andanzas y pensamientos de Deza. Marías logra darle una nueva vuelta de tuerca a la historia del misterioso departamento de los servicios secretos británicos dedicado a la interpretación de vidas futuras, y el «rostro mañana» del título no sólo acaba por ser el del narrador, sino por extensión, el de todos los hombres. Esta tercera entrega contiene una lúcida reflexión sobre el proceso de «inoculación» del veneno que suponen el deseo de violencia, el de infundir pavor en el prójimo, así como acerca del papel que tiene la imagen en la propagación de esta infección. Así, resulta que no es lo peor que no seamos capaces de «ver» claramente a los que nos rodean (no todo el mundo puede tener el don –o la maldición– de Deza y sus colegas), sino el no saber hasta dónde podemos llegar nosotros mismos en un momento dado y, sobre todo, qué pasará después, cómo podremos vivir con el conocimiento de quiénes somos o podemos llegar a ser en verdad. Pero lo verdaderamente admirable, por encima de la hondura y rigor ético del pensamiento literario de Marías, es cómo consigue éste, pese a la complejidad de lo tratado, que su arte narrativo no se vea lastrado nunca por la reflexión que recorre la novela.

En *Tu rostro mañana*, y más particularmente en esta entrega final (sin duda por su mayor extensión), se aprecia con nitidez la evolución de los recursos estilísticos del escritor: Marías ha modificado el empleo de su famoso y muy imitado método de pautar el texto con «ecos» o *ritornelli* (por emplear un término suyo), de

tal manera que el efecto obtenido es ahora sutilmente distinto. Otro tanto cabe decir del recurso, también muy del autor, a las citas literarias (propias o ajenas) como comentarios o ilustraciones de lo vivido o pensado por el protagonista. En *Veneno y sombra y adiós*, ambos expedientes han adquirido, si no más madurez, en todo caso sí mayor eficacia narrativa: ecos y citas sirven ahora también, integrados en la narración, para hacerla avanzar. Lejos de ser una pedantería gratuita, la presencia de las citas resulta de algún modo consustancial o inherente a lo relatado.

Por su construcción y forma de narrar, *Tu rostro mañana*, en la estela de obras anteriores de Marías, supone una decisiva aportación a la renovación del género novelístico. Sin embargo, da la impresión de que la crítica ha obviado hasta ahora toda reflexión al respecto, limitándose a ponerle a *Veneno y sombra y adiós* el sambenito de «autoficción» o «metaficción», términos del todo carentes de sentido. Si con ello se pretende decir que la novela es de algún modo autobiográfica, o con mayor precisión, que está basada en las vivencias del autor, o que en ella aparecen personajes «reales», no deja de ser una tremenda tautología. ¿Qué novela no es entonces una autoficción? En todo caso, lejos del ombliguismo que parece caracterizar a la mayoría de las novelas que se publican ahora en España, *Veneno y sombra y adiós* no se circunscribe a la prolija relación de las circunstancias y divagaciones del autor de turno, sino que alcanza, como toda la gran literatura, resonancia universal.

La calidad de la prosa de Marías no resulta a estas alturas ningún descubrimiento, y en *Veneno y sombra y adiós* raya a tanta altura, si no más, como en las dos primeras entregas. Son tantos los pasajes deslumbrantes que resulta difícil destacar alguno en particular, pero sería injusto no citar, por distintos motivos, la hilarante escena del recital de *hip hop* que De la Garza le brinda al profesor Rico (Marías, cosa que no suele señalarse, tiene un gran sentido del humor y sabe usarlo), la visita del narrador al Museo del Prado y sus reflexiones ante una serie de lienzos ahí expuestos, o el recorrido por el Madrid de los Austrias tras los pasos de Deza, quien a su vez sigue, como si fuera su sombra, a un temible rival. Estas dos últimas escenas, lejos de ser meras digresiones (y en Marías, en todo caso, la narración es función de la digresión),

están perfectamente enclavadas en la trama, y funcionan, a escala distinta, como los famosos «ecos» ya discutidos.

En *Veneno y sombra y adiós*, Marías se ha permitido introducir en la historia nuevos personajes, y de muy afortunada composición. Así, el diplomático Garralde resulta un inefable y eficaz contrapunto al siempre estupendo De la Garza, pero el que resulta de todo punto entrañable y está magníficamente esbozado es el torero amigo de Deza, el maestro Miquelín (y qué bien visto y contado, por cierto, lo de las episódicas «amistades madrileñas»). De todos modos, los protagonistas de las mejores escenas de este tercer tomo son los personajes «principales» de la novela, en particular, el padre de Deza y sir Peter Wheeler. Están más lúcidos y vivos que nunca en estas páginas, y el lector por fuerza ha de sentir verdadera tristeza por sus muertes, que precipitan en cierto modo el desenlace; sin ellos no existiría en realidad la historia que le permite a Deza ver su rostro de mañana, y también poder seguir adelante. Marías ha tenido el acierto, y el buen gusto narrativo, de dejarles a su protagonista y a la mayoría de los personajes el futuro abierto, por lo menos en la imaginación del lector: es ésta señal inequívoca de una gran historia, estupendamente contada.

Después de vivir más de ocho años con el mundo de *Tu rostro mañana*, Javier Marías ya ha anunciado que necesita tomarse un tiempo de respiro y alejamiento de la novela: sólo cabe esperar con curiosidad, si no con impaciencia, cuáles serán sus nuevos derroteros literarios. ©

Fantasia, humor y metaliteratura en la mitificación de José María Merino

Norma Sturniolo

El cuento breve está viviendo uno de sus mejores momentos. Escritores, estudiosos y lectores están aportando una nueva mirada a este tipo de narración cuyos orígenes son muy antiguos. Ya en la tradición oral, folklórica se encuentran abundantes ejemplos de minicuentos. El hispanista francés recientemente fallecido, Maxime Chevalier, desarrolló una intensa labor investigadora sobre estas narraciones breves cuando no estaba de moda dedicarse a este género y nos dejó, entre otros, interesantes estudios sobre cuentecillos folklóricos españoles.

Hay diferentes formas de llamar a la narración breve: microrrelatos, microcuentos, minicuentos, minificción, minirelatos, hiperbreves. Algunas denominaciones tienen un toque humorístico: textículos, nanocuentos, cuentos cuánticos y han surgido y seguirán surgiendo otros nombres al calor de ese fuego de experimentación y humor que rodea a la ficción mínima. Entre los mejores exponentes en lengua española de este arte de la brevedad se encuentra José María Merino que acaba de publicar *La glorieta de los fugitivos* en la editorial Páginas de Espuma. El libro está dividido en dos partes, un apéndice y además hay unas referencias bibliográficas de los cuentos ya publicados que pueden ser de interés para el lector porque en ellos encontrará información sobre obras dedicadas al tema de la minificción. La primera parte

---

José María Merino. *La glorieta de los furtivos.* Páginas de Espuma. Madrid, 2007.

contiene los minicuentos pertenecientes a *Días Imaginarios* con el que Merino obtuvo el Premio NH al mejor libro de relatos 2003, los que pertenecen a *Cuentos del libro de la noche* y otros, agrupados bajo el título de Inéditos y dispersos. La segunda parte incluye *La Glorieta en miniatura* que es su intervención en el IV Congreso Internacional de Minificción en la Universidad de Neuchâtel en noviembre de 2006 y *Diez cuentines congresistas.*

La foto de la cubierta muestra dos siluetas caminando cuyas sombras se proyectan sobre el empedrado de una calle que sigue una trayectoria circular como las calles que desembocan en las glorietas. Es este un pórtico apropiado para las minificciones de La glorieta de los fugitivos. La circularidad con toda su carga de dinamismo psíquico y las sombras (que, entre otras cosas, nos recuerda lo afirmado por Jung: a todo individuo síguele una sombra, y cuando menos se halla ésta materializada en su vida consciente, tanto más oscura y densa será), son dos acertadas referencias a la literatura de Merino e indican el esmerado trabajo editorial que se continúa en el interior del libro.

En La glorieta de los fugitivos encontramos la quintaesencia de la narrativa de Merino tanto por su temática como por su estilo. Acechos cercanos es el primer minicuento con el que se inicia el libro y un ejemplo clarísimo de lo que estamos afirmando. El autor crea una atmósfera de inquietud creciente que alcanza su clímax al final del mismo. En las primeras líneas, lo que se nos cuenta y cómo se nos cuenta provoca una sonrisa, pero, paulatinamente, esa sonrisa se desvanece y da lugar a un gesto de horror. Utilizando la tercera persona narrativa y con juegos morfológicos que dan muestra de su gusto habitual por el ludismo lingüístico, Merino desarrolla uno de sus temas preferidos como es el de la siniestra animación de los objetos cotidianos que constituyen una amenaza con su vida secreta o también, dada la incertidumbre que se desprende del texto, podríamos hablar del delirio del personaje que se siente amenazado por los objetos que lo rodean. Esa ambigüedad permite dar más de una interpretación al final del cuento. Asimismo, hay que destacar la importancia del espacio donde se desarrolla la acción para simbolizar un proceso de pérdida de la identidad. De la inseguridad del lugar cotidiano se pasa al lugar de la transitoriedad como es la habitación de un hotel Tanto en este como en otros textos, siempre nos queda una sensación

de ambigüedad. ¿Lo que se nos cuenta sucede en el mundo exterior o es producto de la imaginación del personaje? Esta es una característica que emparenta a Merino con otros autores de literatura fantástica como por ejemplo, Hoffmann.

Otras minificciones de *La glorieta de los fugitivos* se desarrollan en una atmósfera de desasosiego como, por ejemplo, Después del accidente. Aquí se recurre a la segunda persona narrativa para describir un fantasmal desdoblamiento del yo y luego al diálogo con el que se cambia la perspectiva de lo narrado y que demuestra la maestría del autor. En esa misma línea inquietante está Un despertar con el empleo de una tercera persona narrativa focalizada en el interior del personaje; un cuento con la macabra guillotina de fondo. En *«Andrómeda»* hay una estupenda vuelta de tuerca al mito de Andrómeda y Perseo sin mencionar el mito y desarrollando así una de las características de los minicuentos que es el juego cultural. En la habitación donde duerme Andrómeda y su marido, del que no se dice su nombre, hay un viejo espejo, otro símbolo querido por el autor. En el espejo aparecerá algo que da lugar a más de una interpretación. El lector, inmerso en el juego cultural, tendrá múltiples asociaciones. Puede recordar, por ejemplo, la ironía y el humor de Jules Laforgue que en *Las Moralidades legendarias* (1888) considera que el verdadero amor de Andrómeda es el monstruo del que la liberó Perseo. Pero en el minicuento de Merino parece que más que en la tónica propia de la parodia laforgueana estamos en la línea de descubrir que el horror, lo monstruoso está dentro del perseguidor del monstruo o lo lleva consigo la supuesta víctima. Asimismo, a esta fulgurante convocación del miedo pertenecen «Madrugada» con un espléndido final abierto, «El despistado tres», donde la muerte y el sueño como en la mitología están hermanados, *Las cuatro,* que se desarrolla en otro de los espacios queridos por el autor, dentro de un avión y a una hora indefinida entre el día y la noche que propicia la irrupción de lo incontrolable, *«El país de los vampiros»* que como su título indica transcurre en el espacio de la inseguridad por antonomasia; *«El lugar debido»,* donde encontramos el simbolismo del pez pero no unido a la regeneración, a la vida y la fecundidad sino como el anuncio de un próximo y temible drama; *«Relato verídico»* en el espacio propio de una isla maldita engañosa que embauca con una apariencia que no se corresponde con la rea-

lidad, y el hiperbreve *La cita* que consta solo de diez palabras, o mejor, de doce ya que el título es importante. Seguimos en esta contabilidad el criterio del investigador argentino David Lagmanovich que considera que en una escritura minificcional especialmente breve, el título y el texto forman una unidad indisoluble ya que considera que el título cumple una función de focalización y, al hacerlo, completa el significado –o, si así se prefiere, desvela la intención autoral a que aspira la composición en su totalidad.

Pero no todo es sugerencia del miedo, hay también en estas minificciones mucho humor rebosante de vitalidad, ironía, crítica social, metaliteratura. Por ejemplo, en *Viajero aparente,* el tema del doble está tratado con un saludable sentido del humor. Hay minicuentos en los que la prosa se impregna de lirismo como por ejemplo cuando emplea el recurso de la repetición de un sintagma nominal en *«Costa da Morte».* Es este un microrrelato que trae a la memoria otros textos de mar y ahogados.

Al preguntarle a José María Merino qué minicuentos elegiría de «La glorieta de los fugitivos» respondió que, aunque no le resultaba fácil, seleccionaría «Dimisión general», por la imaginación imposible y burlona de un mundo sin políticos; *Ecosistema,* donde vuelve a plantear el mito de Adán y Eva desde la imagen del bonsái, tan adecuada al minicuento; *Mosca,* donde plantea, con ironía algo demoledora, nuestra relación profunda con la naturaleza; Pie, una historia de amor bastante singular; *Telúrica,* en el que la receta culinaria de los calamares en su tinta se comunica directamente con el cosmos; *La cuarta salida,* que da un final diferente a El Quijote; *«Satánica»,* donde resulta que el pobre Satanás no tiene toda la culpa; *La camisa del hombre infeliz,* que cuenta lo que pasa después de que se hayan ido los emisarios del rey; *Para una historia secreta del éxito,* que relee para que no se le suban los humos y cuando sufre la petulancia de algunos colegas, y *La cita,* su cuento más breve y acaso el más tenebroso.

La parte titulada *La glorieta miniatura* contiene una imagen central: la del jardín literario con toda su simbología de ordenación del caos, de carácter deleitable donde a diferencia del paraíso bíblico, las manzanas se pueden coger sin que por ello nadie sea expulsado. Un personaje conocido por los lectores de Merino, el profesor Souto es una especie de Virgilio que nos guía en el jardín

literario y nos da pistas para la creación de minificciones. Se teoriza sobre la minificción desde la ficción con un espíritu festivo. Merino ha gestado la imagen y la metáfora de un inmenso jardín literario y entre los espacios donde se cultivan la poesía, la novela, el cuento, el ensayo, el aforismo, el teatro hay un lugar, una glorieta pequeñita donde surgen esos pequeños fugitivos («palpitaciones de ficción verdadera») que son los minicuento. Esa metáfora es la que da origen al título del libro. Los diez cuentines congresistas finales son un alarde de humorismo.

Después de la lectura de estas minificciones quizás tengamos la sensación de que lo que creemos real es ilusorio, pero nos queda la certeza de que la literatura de José María Merino como toda buena literatura nos habla de los sueños, alegrías, tristezas y terrores más antiguos de los seres humanos.

Silencio contra coral del avispero

Esther Ramón

En cierta ocasión, requerida para disertar acerca de su poesía, Blanca Varela comenzó su conferencia describiendo un silencio inabordable, la desazón material de una página en blanco que esperaba. «Antes de escribir estas líneas durante varios días dejé un papel en blanco sobre la mesa. Lo miraba en las mañanas cuando salía a mis obligaciones, y allí estaba: blanco, rectangular y vacío. Transcurrieron algunos días y finalmente perdí las esperanzas y comprendí que nadie lo haría por mí.»

Blanca Varela abordó finalmente la escritura de su poética, lo que resulta impagable porque nos lega, más que una llegada (que se encuentra únicamente dentro del poema, e incluso allí, como intuyera Paul Celan, sólo en camino), la figura del gesto preciso del que escribe, su postura o encorvamiento único, fuera del marco estrictamente literal y devuelto de sus versos, que sólo el autor puede tratar de transmitir.

Así, Blanca Varela explica «lo que creo haber perseguido siempre con la escritura: no evadir la realidad sino explorarla, encontrarle un sentido, convivir con ella, asumirla» e inmediatamente después se fija en el indefectible fracaso que transita siempre junto al acto poético: «sé perfectamente que no lograré este propósito, en la misma medida en que mi poesía tampoco lo ha conseguido jamás». Y enseguida matiza, abriendo la perspectiva en la paradoja: «este acoso de la realidad (...) no es sino un pretexto más para continuar creyendo que podemos librarnos de ella, ser «otros» y no aceptar que es ella la que produce nuestros fantasmas, obse-

---

Edgar O'Hara: *Tiene más de avispero la casa. Poéticas de Blanca Varela* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007).

siones y deseos. Que es ella la única que dicta nuestros crímenes o nuestros sueños.»

No lo hizo, por suerte, pero si la poeta hubiera esperado algo más, si la hoja se hubiera mantenido en blanco, tal vez hubiera encontrado, con el tiempo, la realización de sus deseos en el presente libro, *Tiene más de avispero la casa. Poéticas de Blanca Varela*, y en la persona de Edgar O'Hara a aquel «alguien», un otro anhelado e improbable que habría de llegar «para que lo hiciese por mí», para que se hiciese cargo de la mirada atenta y externa –aunque extremadamente empática– sobre el poema.

Este ensayo –que se vino tejiendo a lo largo de diferentes años con la paciencia de una araña que rodea con fervor (más que para comerla, para conocerla) a su presa–, nos brinda una excelente oportunidad para acercarnos, a través de diferentes perspectivas, a la obra –y, por qué no, también, tangencialmente, a la figura– de la gran poeta peruana, de la mano de uno de sus mayores y más devotos estudiosos, que nos regala además generosamente gran parte de sus tesoros: poemas inéditos, documentos originales, testimonios, avatares biográficos, conversaciones.

La inteligencia de su autor reside en no cerrar, en dejar cuidadosamente suelto un hilo cada tanto –después de un tramo apretado de tejido–, antes de cambiar repentinamente su color o espesura. Así, se plantan sus bases sobre la imposibilidad de asir el poema, por su vocación de huida de los enclaustramientos («¿Qué busca o propone un poema lírico? Tal vez evadir los cercos de las lecturas sociológicas, psicológicas, religiosas, ecológicas y demás»), para, inmediatamente después, abordar las posibles filiaciones de la poesía de Varela: otras voces e influencias, que tratan de situarla a caballo entre un existencialismo de corte sartreano y el surrealismo de Breton (movimientos que la poeta conociera en París de primera mano, así como a sus principales protagonistas, como Simone de Beauvoir, con quien compartió almuerzos y animadas charlas). O entre la lucidez de las libres asociaciones de su amigo y padre generacional, el poeta Emilio Adolfo Westphalen, y su «cercanía con los textos «anti épicos» o paródicos de Eielson», perteneciente a la generación posterior.

Aunque el principal acierto de este ensayo tal vez radica en dejarnos una y otra vez escuchar en primer término, en un claro del bosque crítico, la voz de Blanca Varela, la poética y la que se va sedimentando en los márgenes del poema, entre tachaduras y abandonadas prosas. Voz entrecortada en ocasiones por su excesivo afán de precisión, como puede notarse en la interesantísima entrevista concedida al autor en 1995, que se reproduce íntegramente en el segundo capítulo. «(...) Y era una cosa más pequeña que ya estaba... Pero yo seguía todavía con algo adentro»; «(...) y creo que en *El libro de barro* me pongo mucho menos... Soy más... No diré resignada porque es una palabra que yo no tengo, pero acepto más las cosas». Que no reconoce influencias ni referentes precisos, sino vagas pero intensas impresiones, como las que le produce un «libro (de María Zambrano) en el Fondo de Cultura Económica acerca de la poesía, un breviario pequeño».[1] Que se lanza a la carrera, a un paso del vuelo, encontrada la veta precisa, la que bordea el otro camino, el del poema, con la sabiduría del que va despojándose de sus tesoros, para encontrar: «Yo estoy por eso, por la poesía cada vez más esencial, la que tiene menos adornos y recurre a la imagen».[2]

Dones de «otra parte», que la poeta tantea lúcidamente en otras declaraciones. «Le dice a Jorge Salazar: «escribo para «mi otro lado», esa parte invisible que tenemos y a la cual pocos le dan tiempo; para mí el escribir es regalarle tiempo a ese otro que llevo en mí. A través de lo que escribo mantengo contacto con ese «otro», allí protesto, converso, me expreso, me atrevo»

Pecios de un fructífero naufragio, o los que se hundieron y fueron reflotados por lo que ella misma ha denominado como su «conciencia insomne»:

«Creo que hay dos tipos de escritores: los que escriben desde la conciencia y los que escriben desde el otro lado, desde una zona

---

[1] ZAMBRANO, María: *Filosofía y poesía* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1987-2001).

[2] Vuelo que alcanza, al final, únicamente el poema: «El cazador carece de manos y pies. Es ciego y desea» (*El libro de barro*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)* (Barcelona: Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, 2001, pág. 195).

muy próxima a la locura. Creo que soy alguien que al trabajar con esta materia tan delgada de la literatura trata de rescatar algunas cosas, algunas evidencias, de ese otro lado irracional –pero no necesariamente inconsciente– desde el cual escribo».

El ensayo de O'Hara se sustenta sobre una interesante tesis: la que engarza el poema «Casa de cuervos», (en el que aparece el cuerpo de la madre como casa vacía:«y tú mirándome/ como si no me conocieras/ marchándote/ como se va la luz del mundo/ sin promesas/ y otra vez este prado/ este prado de negro fuego abandonado/ otra vez esta casa vacía/ que es mi cuerpo/ adonde no has de volver»3) con el concepto de Heidegger sobre la morada del lenguaje, sustentada sobre una interpretación de Américo Ferrari, en la que éste explica el silencio integrado en la palabra poética de Varela:

«(...)No se vuelve al lugar del origen y la representación más impresionante de este no volver es el final de «Casa de Cuervos», donde el cuerpo de la madre es una casa vacía a la que el hijo no volverá».

Al igual que ocurre con uno de sus motivos más recurrentes e inquietantes en la obra de Blanca Varela: el de la orina, que responde a los referentes corporales, escatológicos o animales (con su carga de transformación, de tiempo, en lo vivo) de lo espiritual, el silencio brota como residuo de la palabra, ensuciado por la palabra, amarillento, como el agua más pura que ha de ser tragada, que ha de pasar, inevitablemente por el cuerpo.

No es posible hallar un camino de regreso, ni esperanza de trascendencia en los poemas de Blanca Varela –a los que nos devuelve este brillante ensayo, que instiga al lector a una nueva, tal vez más consciente y entregada, relectura.

Apenas un reguero de orina, que sume en un silencio absorto –página blanca en espera– al removido avispero. C

Sobre la diversidad

Antonio Jiménez Millán

Poeta y catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Granada, autor de libros fundamentales en este ámbito como *Rubén Darío y la moral estética*, *Las rosas artificiales* o *El impuro amor de las ciudades*, Álvaro Salvador ya publicó en 1998 una *Muestra de poesía hispanoamericana actual* en la colección granadina «Maillot Amarillo». *La piel del jaguar* ofrece una nueva selección de poetas hispanoamericanos nacidos entre 1941 y 1966; según sus propias palabras, el antólogo «ha procurado tener en cuenta valores de orden histórico y crítico que puedan contribuir a la mejor orientación de un número amplio de lectores, especializados o no. Entre estos criterios especializados ha prevalecido por una parte la voluntad de informar (dar a conocer poetas no difundidos suficientemente en España) y por otra la de respetar la repercusión obtenida por alguno de estos autores en sus propios países.»

El estudio que precede a los textos de los veinticinco poetas escogidos traza un itinerario desde un fin de siglo a otro, desde la consolidación de la modernidad estética bajo la influencia de Rubén Darío y su «resacralización profana» hasta la diversidad actual, que puede ajustarse a un horizonte posmoderno. Dos grandes líneas estéticas representadas por Octavio Paz (la *tradición de la ruptura*) y Jorge Luis Borges (la *tradición de las tradiciones*) configuran el panorama de la poesía hispanoamericana surgida en las tres últimas décadas, aunque no son tendencias excluyentes: las aspiraciones revolucionarias y las utopías sociales

---

La piel del jaguar. 25 poetas hispanoamericanos ante un nuevo siglo. Edición de Álvaro Salvador, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

de los años sesenta y setenta dieron lugar a una paradójica coincidencia señalada por Álvaro Salvador: «Se dio así el caso curioso de que, a pesar de las distancias estéticas, convivieron dentro de los mismos planteamientos utópico-revolucionarios, dos maneras poéticas cuya razón de ser nació del «puro» enfrentamiento: la estética neovanguardista y la llamada poesía conversacional.» En este sentido, las expectativas que generó la revolución cubana aproximaron los intentos de renovación poética y el activismo político, dos dimensiones muy presentes en la obra de Mario Benedetti, Juan Gelman o Ernesto Cardenal y en la de autores más jóvenes que siguieron su estela, desde los cubanos de *El Caimán Barbudo* (Raúl Rivero, Luis Rogelio Nogueras, Guillermo Rodríguez Rivera) o *Los Nuevos*, en Perú (Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza), hasta José Emilio Pacheco en México, Óscar Hahn y Raúl Zurita en Chile...

Los rasgos que definen la línea estética marcada por la influencia de Octavio Paz son prácticamente los mismos que podía atribuirse la llamada «generación del 68» en España: experimentalismo, desconfianza ante el lenguaje como medio expresivo y de conocimiento, desacralización de la literatura, mezcla de géneros literarios, creciente influencia de los medios de comunicación de masas, discontinuidad del sujeto poético, tendencia a la escritura fragmentaria. En la década de los setenta, esta línea se decanta hacia una poética esencialista acorde con la evolución del autor de *Los signos en rotación*; Octavio Paz fundó en 1976 la revista *Vuelta*, que consolidó aún más su protagonismo en las letras mexicanas. Pero en esa misma década se intensifican las contradicciones entre el «estado de sitio» impuesto por las dictaduras militares, el creciente desarrollismo económico y la necesidad de buscar nuevos modos expresivos. Después de que muchos autores tuvieran que exiliarse para sobrevivir, el enfoque de las respectivas tradiciones iba a variar mucho según los países; en Argentina, por ejemplo, tras el paréntesis traumático que va desde 1976 a 1983, cualquier intento de enlace con la tradición se consideraba como «una caída en el reaccionarismo», algo que no ocurrió en Colombia –según Ramón Cote, allí nunca arraigó la «tradición de la ruptura»–, ni en México ni en Venezuela.

A principios de los ochenta surge en Venezuela una poesía que se define como «coloquial, urbana y desmitificadora», dispuesta a establecer un diálogo con la realidad cotidiana de los lectores; en este diálogo se inserta igualmente buena parte de la poesía chilena actual, con la inexcusable referencia de Nicanor Parra e incluso de Jorge Teiller, que contribuyeron a desacralizar la escritura poética recuperando los aspectos más *modernizadores* de la vanguardia. Señala Álvaro Salvador que Nicanor Parra «abre un espacio que podríamos definir como auténticamente posmoderno, ya que desde él se revisita la tradición con ironía, reflexión y diálogo en todas sus derivaciones» y que su magisterio está muy presente en autores como Omar Lara, Javier Campos, José María Memet, Raúl Zurita o Teresa Calderón.

Hablamos, pues, de un panorama en el que prevalece la diversidad de tonos y recursos. Junto a la precisión epigramática del venezolano Javier Lasarte («Lo que hace al amor/ diferente de todo/ es lo que hace al amor/ imposible del todo») se sitúa la actualización de los clásicos que realiza el peruano Eduardo Chirinos, cuyos poemas incorporan sabiamente la lengua coloquial: este último aspecto es fundamental en la obra de muchos poetas hispanoamericanos actuales, desde el venezolano Rafael Arráiz Lucca (ya en su libro *Almacén*, 1988) hasta el cubano Waldo Leyva (llama la atención el «Monólogo del emigrante», del libro inédito *Agradezco la noche*). Y, sobre todo, lo es en dos autores que a mí me han interesado especialmente (puede que funcione la sintonía de la edad): el mexicano Fabio Morábito y el argentino Jorge Fondebrider. Este último es el autor del poema «Epopeyas», buen ejemplo de figuración irónica proyectada hacia la historia de la literatura: «Todo el día traduciendo/ la historia de una guerra legendaria/ que en realidad fue sólo un robo de gallinas/ y la reacción brutal de reyes toscos/ que la repetición transforma en héroes de epopeya.// A la noche, un amigo, que es poeta/ me habla de un zaguero talentoso./ –Un jugador fantástico– me dice./ Fantástico no era./ Los bardos exageran.»

También se advierte una marcada presencia de elementos culturalistas en determinados poemas: «Llanto de Marcel Proust»,

del peruano Marco Martos, «Königsberg» y «El pintor y su musa», de los argentinos Santiago Silvestre y Daniel Samoilovich, o las casidas del mexicano Vicente Quitarte («Casida de la noche lusitana», «Casida de la negligente primavera»).

Otros poetas expresan claramente la denuncia política. Así ocurre en los poemas de Martín Espada (traducidos del inglés: él nació en Nueva York y, desde el punto de vista lingüístico, es la única excepción de la antología), entre los que podemos recordar el dedicado a Víctor Jara, «Si sólo Víctor: julio 2004», o el magnífico «El general Pinochet en la librería». Y, de un modo distinto, en los de la nicaragüense Gioconda Belli, que suele asociar un erotismo directo y sugerente con la reivindicación de signo feminista (es una constante en libros como *Apogeo* y *Mi íntima multitud*, reconocido en España con el premio «Generación del 27»).

En los últimos diez años, la mayor apertura de las editoriales españolas a los poetas hispanoamericanos ha contribuido a recuperar una comunicación que se interrumpió durante las últimas décadas del siglo XX. A esta voluntad de conocimiento se suma *La piel del jaguar*. Concluye el antólogo que, igual que en España, «hoy en día se observa en Hispanoamérica *una poética de espacios en formación* en la que *el poema admite todas las posibilidades*». Indudablemente, el lector tiene donde escoger. ©

La vida privada de los árboles

Milagros Sánchez Arnosi

Alejandro Zambra (Santiago de Chile, 1975), después de la polémica desencadenada por su anterior novela *Bonsái,* publica ahora *La vida privada de los árboles,* un libro que apuesta, de nuevo, por la libertad para expresar las emociones. Zambra, en esta novela, convierte en título uno de los versos de Andrés Anwandter, *El árbol del lenguaje en otoño.* Hay que decir que, en cuanto a influencias, el autor de *Bonsái* matiza*: en buena medida, también, tiene su origen en los wrapped trees de Christo y Jeanne Claude, esas imágenes bellas y terribles de árboles envueltos, encerrados*, sin olvidar que el título, de uno de los capítulos, remite al poema de Lihn: *Invernadero.* La reciente novela de Zambra, una vez más, evoca un título de resonancias vegetales, de ahí que el escritor chileno sostenga que éste y el anterior sean dos libros hermanastros. Efectivamente, muchas son las afinidades entre ambos. Señalaremos algunas: el protagonista de *La vida privada de los árboles* es quién escribió *Bonsái*; también, lo mismo que Alejandro Zambra, es un escritor que sólo escribe los domingos, con una salvedad: a diferencia del protagonista literario, el escritor real sabe muy bien su objetivo, y es, igualmente, un novelista de brevedades ...

Lo más sorprendente y destacable del libro es la potencia de Zambra para contar en un espacio mínimo, la capacidad de sugerir tanto en tan pocas páginas, a partir de la convicción de que la continuidad de la escritura de la novela que el lector tiene entre las manos, dependerá del regreso de Verónica. Zambra escribe con la

---

Alejandro Zambra, *La Vida privada de los árboles,* Anagrama. Barcelona, 2007.

condensación de un poeta, –no hay que olvidar que su formación viene de la poesía–, va a lo esencial y utiliza un estilo despojado de adornos superfluos que produce un fenómeno metaliterario de amplia repercusión ya que *La vida privada de lo árboles*, además de ser la novela que estamos leyendo, es la que leerá la hijastra de Julián, la historia que le ayuda a dormirla y la que *parece que está escribiendo los fines de semana* el protagonista. Economía de recursos, refinamiento y condensación expresivos, así como una gran complejidad en cuanto a la historia contada. Zambra continua fiel a la estética minimalista. No hay que olvidar, en este sentido, que el protagonista de *Bonsái* afirmaba que escribir es como cuidar un bonsái y es lo que hace este especial escritor al sostener una historia acortando descripciones y pautando la acción, o como Borges sostenía: E*scribir como si se estuviera redactando un resumen de una obra ya escrita.* El mismo protagonista de *La vida privada de los árboles*, piensa escribir una novela de sólo dos capítulos. Esta obsesión por la brevedad no impide que se muestren las vidas de los diferentes personajes, así como el mundo del recuerdo y de la memoria que en palabras del autor es *un mundo propio pero oscuro.*

Suspense, melancolía, precisión narrativa y concentración argumental gracias a la elección de una estética que insinúa más que explicita, iluminando los rincones más ocultos de los sentimientos y emociones. C

Tres mujeres únicas

Isabel de Armas

La biografía goza en la actualidad de un especial favor del público y, en consecuencia, de muy buena salud. Entre las muchas propuestas, hemos elegido tres con especial gancho y de las que el lector puede disfrutar a tope. Los personajes seleccionados son: la condesa de Pardo Bazán, Santa Teresa de Jesús y María Pacheco, la viuda del comunero Juan Padilla.

Periodista, poeta, crítica, traductora, cuentista, dramaturga, Emilia Pardo Bazán es una de las figuras más importantes de la segunda mitad del siglo XIX español. Eva Acosta, después de dedicar diez años al estudio del personaje, nos ofrece un retrato de cuerpo entero de Doña Emilia, mujer fascinante que le gustaba ser el perejil de todas las salsas. No era un «ratón de biblioteca». Con sus múltiples amistades va al teatro, a los restaurantes y a los cafés, y allí disfruta de un aire cosmopolita y ligero que nutre su espíritu tanto como los libros. Le pirriaba la vida social y, sobre todo, el ambiente aristocrático madrileño. ¿A cuento de qué debería ella entregarse a una existencia cuasi monacal, como la austera Concepción Arenal o como su *hermano del alma* Giner de los Ríos?

Acosta nos cuenta el papel que juega EPB en los acontecimientos históricos de su época –la Restauración y la Regencia–, su relación con los grandes escritores de su tiempo –principalmente con Clarín y Pérez Galdós–, los secretos de su vida íntima, así como

---

Eva Acosta, *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla*, Editorial Lumen, Barcelona 2007, 680 pp.
Joseph Pérez, *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*, ALGABA Ediciones, Madrid 2007, 311 pp.
María Teresa Álvarez, *La comunera de Castilla*, La Esfera de los Libros. Madrid 2007, 375 pp.

la gestación de su vasta y variada obra literaria. Nacida en La Coruña en 1851, cuando en España reina Isabel II, hija única de clase media acomodada, la pequeña Emilia crece entre algodones. El padre posee un temperamento inquieto, que lo impulsa a interesarse por cuestiones políticas, sociales y económicas. Dueño de propiedades rurales, de cuyas rentas vive, le preocupan las condiciones de vida en el campo de su país, que aún conserva estructuras arcaicas de arrendamiento heredadas de la Edad Media. Católico ortodoxo, su ideología en lo político se inclina a la búsqueda de un nuevo orden de progreso que facilite a España la tan necesaria estabilidad, y milita en las filas del liberalismo avanzado. La infancia de Emilia transcurre entre invierno en Madrid y temporada de verano en Galicia, donde su padre, don José, supervisa las tareas de sus fincas. La formación que recibe es, según destaca su biógrafa, de un «moderno barniz francés» y un «semianalfabetismo pretensioso». Pero como en su casa dispone de una buena biblioteca, desde muy pequeña destaca como devoradora de libros, periódicos y todo tipo de publicaciones.

A los dieciséis años contrae matrimonio con José Quiroga, de veinte. En un texto autobiográfico, doña Emilia, con la ironía que le caracteriza, se limita a confirmar: «Tres acontecimientos importantes en mi vida se siguieron muy de cerca: me vestí de largo, me casé, y estalló la Revolución de Septiembre de 1868». A raíz de su matrimonio, aunque en Madrid triunfan los ideales progresistas, la señora Quiroga, influida por su marido, abraza con fervor el carlismo en lo político y el neocatolicismo de tintes ultramontanos en lo religioso. En 1879, cuando EPB cumple veintiocho años, una edad que por entonces se consideraba casi la madurez de la mujer, su perfil corresponde al de una buena burguesa con ínfulas aristocráticas y literarias y católica militante; «un perfil –escribe su biógrafa– en el que la Emilia interior no acaba de encajar». Después del nacimiento de su segundo hijo –una niña, Blanca–, su vida de pareja comienza a hacer aguas, y cuando nace la tercera, Carmen, el matrimonio está completamente roto, a pesar de seguir guardando las apariencias. Pardo Bazán se manifiesta del todo decidida a continuar su camino de escritora incluso a expensas de su matrimonio, algo que consigue realizar con el respaldo –económico y emocional– de sus padres.

Recién cumplidos los treinta años, Acosta destaca que «ninguna otra española de su época ofrece un perfil tan rico..., ni tan desconcertante»: Doña Emilia cita a Voltaire, se cartea con el arzobispo compostelano y con un krausista de la vieja guardia, se confiesa lectora de Schopenhauer y defiende a ultranza el fuego de la Inquisición... Efectivamente, la coruñesa se relaciona con tirios y troyanos; por un lado con el ultraconservador Menéndez y Pelayo; por otro con el librepensador y ascético Giner de los Ríos. Y elige de los dos bandos lo que más se ajusta a su propio temperamento. El ser amiga íntima –lo suyo desemboca en *amitié amoureuse*– del progresista Pérez Galdós no le plantea ningún problema para relacionarse con el muy conservador José María de Pereda. En un ambiente mayoritariamente masculino Emilia aparece como algo insólito, un raro ejemplar de su especie. Con el tiempo, de ambos bandos recibirá satisfacciones, pero también no pocos desengaños.

Como mujer que pretende independizarse mediante el trabajo y alcanzar hasta donde llega el hombre, su sentir feminista se pone de manifiesto. Su feminismo es vivencial, ya que le tocó sufrir en carne propia el desdén de hombres inferiores a ella y eso es lo que la encamina hacia el campo feminista; se trata de un feminismo personal, nada corporativista. A principios de 1892 escribe: «En el estado social actual de la mujer, no es posible presumir de lo que en efecto sería capaz, si le fuese lícito, como al hombre, elegir su camino, y desenvolverse con espontaneidad absoluta, física, moral e intelectualmente». En 1914, siete años antes de su muerte, poniéndose como modelo, declara: «He tenido el gusto de ser la primera socia de número del Ateneo; la primera presidenta de la sección de literatura; la primera y única mujer que ha sido profesora de la Escuela de Estudios Superiores, en el mismo Ateneo; el primer socio de número de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos de País, y otros cargos más. No cabe duda que, si muchas mujeres siguieran mi ejemplo, el feminismo en España sería un hecho».

El libro de Eva Acosta, ¿ qué aporta de nuevo respecto a la primera biografía de Carmen Bravo Villasante («Vida y obra de EPB», Revista de Occidente, 1962) y la última publicada por Pilar Faus («EPB. Su época, su vida, su obra», Fundación Pedro Barrié

de la Maza, 2003)? Éste es un trabajo ameno, ligero, iluminador e instructivo, tal vez menos denso y profundo que los de Bravo Villasante y Faus pero igualmente válido.

Sensibilidad y lucidez

Teresa de Ávila y la España de su tiempo no es una nueva biografía de Santa Teresa de Jesús. Lo que el autor se propone es reinstalar a la carmelita de Ávila en la España de su tiempo. ¿Cómo pudo imponerse una mujer en un mundo masculino que tan receloso se mostraba ante las ideas y las prácticas religiosas que se apartaban de lo común? Para el prestigioso hispanista Joseph Pérez, el éxito de Teresa se debe a su personalidad y al rechazo a dejarse encerrar en el marco mental de una determinada sociedad. La biografiada se rebela contra la mediocridad de la existencia de sus contemporáneas. Decide entregarse a Dios y se propone asumir esa decisión en todo su rigor. Se «descalza»; obtiene de las autoridades el permiso para reformar el Carmelo; convence a otras religiosas y religiosos para que la sigan. Pérez destaca que hubiera podido contentarse con eso y vivir lejos del mundo una experiencia espiritual de una calidad excepcional, pero su vena mística es más exigente que el quietismo de su época. La reformadora se revela mujer de acción. Quiere que la espiritualidad carmelita irradie; es su contribución a la renovación de la vida religiosa en la España de Felipe II.

El historiador sigue en su trabajo el esquema de Gaston Etchegoyen en su *L´Amour divin.* En la vida de Teresa destacan tres periodos: «veinte años de juventud mundana» (1515-1535); «veinte años de retiro religioso en el convento de la Encarnación» (1535-1562); «veinte años de campaña espiritual» consagrada la reforma del Carmelo (1562-1582).

De la primera etapa, el autor de este libro destaca el origen judío de su personaje. Al referirse a su padre, escribe que»Alonso Sánchez de Cepeda era hijo de un judío converso de Toledo condenado por la Inquisición». «Hubo que admitir el hecho –dice también-: Teresa de Ávila era de origen judío». Y como historiador se pregunta: «¿Cómo se pudo ignorar el dato durante tanto tiempo, cuan-

do los documentos estaban al alcance de la mano, en unos archivos abiertos al público, y cuya existencia conocían los biógrafos puesto que citaban la referencia?» La respuesta, según Pérez, está en que desde 1940, y durante casi cuarenta años después, España «se creía amenazada por los judíos y por los francmasones».

De la segunda etapa es importante recordar que se trata de la época en que, en toda Europa, las divergencias confesionales se agudizan. Católicos y protestantes se constituyen en confesiones rivales. En Francia empiezan las guerras de religión. En España se cree ver luteranos por todas partes. No son tiempos para el diálogo, sino para la intransigencia. Se vive un momentos singularmente duro; Teresa escribe: «Andaban los tiempos recios». Y dado que es una mujer y cultiva la vida interior, la futura santa de Ávila es, *a priori*, sospechosa para los defensores de la ortodoxia y de la tradición. Pero a pesar de las sospechas, en esa Castilla urbanizada y próspera donde se da la reforma carmelitana, Teresa se siente cómoda. Se entiende mejor con los hombres de negocios que con los aristócratas –que también la apoyan–, cuyos modales le resultan complicados y sus prejuicios ridículos. Estos capitalistas pueden, llegado el caso, convertirse en mecenas. No sólo invierten en el negocio, sino también en lo espiritual. Pérez puntualiza: «Quieren ganar mucho dinero, de acuerdo, pero también quieren ir al cielo». Y más adelante añade: «No es baladí señalar que la reforma del Carmelo se produce en un periodo de prosperidad. Es importante recordar aquí que en la superiora del Carmelo reformado destaca, sobre todo, su sentido práctico, y por eso sus conventos van a situarse en las regiones más dinámicas. Entiende que un carmelo solo es concebible en un marco urbano, y esto por dos razones: solo en las ciudades las carmelitas encontrarán con facilidad directores espirituales competentes; y en las ciudades, las religiosas tienen más posibilidades de tratar con ricos o con burgueses acomodados susceptibles de ayudarlas a mantenerse.

Una prueba evidente de que Teresa se siente mucho más a gusto en los ambientes burgueses que en los palacios de la nobleza, cuyos prejuicios detesta, lo encontramos en el capítulo XV de las *Fundaciones*, cuando habla del carmelo de Toledo, creado en 1569. El donador era un gran mercader, Martín Ramírez, hombre muy piadoso nos dice; llevaba una vida ejemplar; había ganado su

fortuna por medios lícitos y quería darle un buen uso a su muerte. Los aristócratas, por su parte, critican a Teresa por su condescendencia con los mercaderes.

Pérez observa que casi todas las fundaciones de la reformadora se sitúan en una franja que atraviesa España de norte a sur, de Bilbao a Sevilla, pasando por Burgos, Medina del Campo y Toledo. En esta franja se concentra la riqueza del reino de Castilla, las manufacturas, los campos de trigo, los viñedos, y también las universidades más conocidas y los centros administrativos. En esta franja surgieron y se desarrollaron los grandes movimientos políticos, culturales y espirituales del siglo: la revolución de las Comunidades, el humanismo, el erasmismo, las inquietudes religiosas, ya sea en su forma heterodoxa –iluminismo, luteranismo–, ya sea en su forma ortodoxa –doctrina del recogimiento, la mística–.

De especial interés son las páginas que el hispanista francés dedica al lugar de la mujer en la sociedad del siglo XVI, panorama en el que destaca la figura de Teresa como ejemplo admirable y probablemente excepcional de mujer culta que se las ingenia para no parecerlo a fin de no tener que enfrentarse con los prejuicios de sus contemporáneos. Estas páginas ilustran la repugnancia de algunas mujeres ante el matrimonio, al que ven como una servidumbre disfrazada. «No hay duda –afirma Pérez- de que Teresa compartía esa sensación». Efectivamente, Le parece que el matrimonio es como una esclavitud. Eso no significa que su vocación religiosa no fuera sincera, pero el convento también pudo representar una liberación para mujeres excepcionales que, sin esa salida, hubiesen sido víctimas de toda clase de coacciones sociales y discriminaciones. Lo que indigna a la santa de Ávila es la servidumbre que aguarda a las mujeres una vez casadas. Si su marido está triste, ellas deben aparentar que también lo están; si está alegre, ellas deben manifestar alegría aunque tengan el corazón en un puño (*Camino*, cap.XLII). «Mirad de qué sujeción os habéis librado, hermanas», le dice Teresa a las carmelitas.

El biógrafo destaca en su biografiada dos cualidades que caracterizan su vida y su obra: sensibilidad y lucidez; su capacidad de poner luz en las cosas oscuras. Esta mujer fuera de lo común logró la proeza de iluminar las realidades más complejas de la vida psicológica.

¿Y qué puede enseñar Teresa de Ávila a los hombres y mujeres de nuestro tiempo? Joseph Pérez nos muestra a lo largo de su singular, interesante y original biografía algunas de las lecciones que la reformadora del Carmelo nos da: Elevación del pensamiento y profundidad psicológica, rigor en el análisis, precisión en la expresión, sentido de la medida y sentido del humor.

Heroína de leyenda

En su destierro de Oporto, María Pacheco escribe un diario en el que relata, paso a paso, toda su vida, desde su nacimiento hasta su salida de España y su huida a tierras portuguesas, escapando así de su condena a muerte por el emperador Carlos V. El texto de este diario –en el que María cuenta sus más íntimos deseos, sus anhelos y las motivaciones que la llevaron a combatir en la revuelta de las Comunidades– es la base de la hermosa biografía novelada de la Comunera de Castilla, cuya autora es la periodista María Teresa Álvarez.

23 de abril de 1521 es la fecha clave. El ejército del ya Carlos I de España y V de Alemania derrota en Villalar a las tropas de los comuneros castellanos dirigidos por Juan de Padilla, Juan Bravo y Francisco Maldonado. Los tres son ejecutados sin piedad en el cadalso a la mañana siguiente. De esta forma, los imperiales terminan con el sueño revolucionario de Castilla.

Pero la viuda de Padilla, considerándose heredera del legado de su marido, se instaló en el Alcázar, se ocupó de designar a las autoridades municipales, defendió la congregación de diputados nombrados por elección popular en cada parroquia, que era lo que querían echar abajo los realistas, y dispuso que no se pagasen alcabalas en Toledo. También ordenó revisar determinados impuestos eclesiásticos. «No sabía cuanto podríamos resistir –pone la autora en boca de su heroína–, pero aguantaríamos hasta agotar nuestras fuerzas. Mi postura es definitiva –añade–. Si la Comunidad se hundía, yo lo haría con ella».

María Pacheco –hija de Iñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla y primer marqués de Mondéjar y de Francisca Pacheco, hija del marqués de Villena y duque de Escalona–, la viuda

de Juan de Padilla, una mujer luchadora y rebelde, no se resigna a la derrota de sus ideales y resiste atrincherada en la ciudad de Toledo; pero Carlos V no tendrá piedad con ella. María, condenada a muerte, se verá obligada a vivir un triste exilio en el que morirá sin llegar a recibir nunca el perdón real. Perdón que, por otra parte, ella tampoco está dispuesta a pedir, al no sentir arrepentimiento alguno por lo que hizo. «¿Cómo voy a pedir perdón –se pregunta– por defender lo que consideraba justo?» ¿Debía arrepentirse por intentar conseguir un futuro mejor para Castilla? ¿Iba a renegar de las ideas que inspiraron a la Comunidad?... El embajador español solicita insistentemente al rey de Portugal, Juan III, su extradición. ¿Qué querían hacer con ella? El texto de su sentencia de muerte pedía que María Pacheco, fuese encarcelada y sacada de la prisión en una mula con las manos atadas y una soga a la garganta. Y que así fuera llevada por las calles a la plaza pública del Zocodover, donde estaría levantado un cadalso, y allí públicamente sería degollada como persona que ha cometido tantos y tan graves delitos y traiciones a su Rey y señor natural.

Sin embargo, María estaba convencida de que ella y los suyos luchaban por la libertad, que consideraban compatible con la lealtad a los reyes. Deseaban libertad política, querían participar en el gobierno porque les preocupaba que nadie defendiera los intereses de Castilla. Cuando ya en el destierro, le preguntan por qué, en su momento, no negoció la paz, responde que ella deseaba la paz, pero no a cualquier precio: «No quiero vivir –dice– en una Castilla en paz porque sea cobarde, porque ceda a los abusos arbitrarios de los poderosos. Una Castilla que se conforme con obedecer, a la que no le importe decidir ni opinar sobre su futuro, que incluso mire a otro lado para no ver cómo la traicionan y saquean impunemente. No, yo no quiero vivir en una comunidad enferma como ésa, aunque sea en paz».

Pronto, muy pronto, cuando aún vivía en el destierro, María Pacheco dejó de existir para los toledanos. La viuda del héroe Padilla, la también heroína María, significaba el recuerdo de una terrible pesadilla. Una pesadilla en la que no revestía ninguna importancia que la protagonista estuviera dispuesta a morir por defender los ideales que muchos de sus conciudadanos decían compartir.

Está sobrado de razón el historiador Joseph Pérez, cuando afirma que María Pacheco fue un personaje de novela, pero que «se precisaban las dotes de escritora y la erudición de María Teresa Álvarez para fundir lo novelesco y lo histórico y convertir a la viuda de Padilla en una heroína de leyenda». ©

Indices de 2007

D

E

F

G

H

I

J

K

L

LL

M

O

P

R

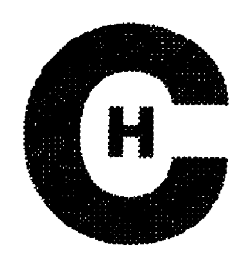
S

T

V

Z

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NUM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.....................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

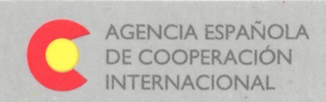
Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96







DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS





5 euros